ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!

КИНО

ШЕСТИДНЕВНАЯ ГАЗЕТА

№ 41 (633) ЦЕНА 20 коп.

10 СЕНТЯБРЯ 1934 г.

ОРГАН ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ КИНО - ФОТОПРОМЫШЛЕННОСТИ ПРИ СНК СССР И ЦЕНТРАЛЬНОГО КОМИТЕТА СОЮЗА РАБИС

НОВЫЙ ПРОФСОЮЗ КИНО-ФОТОРАБОТНИКОВ

На очередном пленуме ВЦСПС, работавшем в Москве в течение двух дней (5 и 6 сентября), был разрешен вопрос о разукрупнении профсоюзов. Пленум решил: «Разукрупнить профессиональные союзы, создав из 47 существующих профсоюзов 154». Причем союз Рабис разделяется на два самостоятельных профсоюза: 1) союз кино-фотоработников и 2) союз работников искусств.

Член президиума ЦК Рабис т. Гринберг в беседе с нашим сотрудником заявил:

— ЦК Рабис занимался вопросами киноискусства наряду со всеми другими отраслями искусств, причем задачи киноискусства, откровенно говоря, никогда не стояли на первом плане. Вновь созданный профсоюз будет заниматься только вопросами кинематографии. Вряд ли нужно доказывать все преимущества и выгоды такой самостоятельной профорганизации для всей кино-фотопромышленности в целом.

Нам предстоит большая работа по раз'яснению всей важности и нужности только что принятого решения пленума ВЦСПС среди широких масс кинообщественности. Мы уверены, что перестройка эта вызовет большой под'ем активности и выявит новые пласты хороших производственников-общественников.

Сейчас ЦК Рабис занят большой работой по подготовке и созыву пленума ЦК, который состоится в конце этого месяца. Этот пленум будет последним для ЦК Рабис, ибо здесь будет выделено два новых ЦК. Мы рассчитываем, что наши лучшие передовые производственники-активисты кинематографии помогут новому союзу с первых же шагов его деятельности поскорее расставить свои силы и четко, быстро приступить к претворению в жизнь поставленных перед ним партией больших, первостепенной важности задач.

КРЕПКО ДРАТЬСЯ ЗА ПЛАН

(ГОСКИНПРОМ ГРУЗИИ)

В течение первой половины 1934 г. кинофабрика в Тифлисе, находилась в состоянии производственного прорыва. По разным причинам из плана выпали три больших звуковых фильмы: «Поднятая целина», «Бабье лето» и «Слепой». Заготовка сценариев велась неудовлетворительно. С'емочные группы простаивали. Дошло до того, что на июльском всесоюзном совещании по планированию художественных фильм делегация грузинской кинематографии отсутствовала, — ей не с чем было выступать, нечем было рапортовать. Новое руководство в лице т. **Колотозова** вынуждено было заняться выравниванием опасного крена, в котором находилась Тифлисская фабрика.

Прошел месяц. Сейчас закончены и присланы в Москву две кинофильмы: «Последний маскарад» — реж. **Чиаурели** и «До скорого свидания» — реж. **Макарова.**

Кинофабрика в Тифлисе воспитала группу квалифицированных режиссеров: **Н. Шенгелая, М. Чиаурели, Колотозова, Л. Эсакия, С. Долидзе, Г. Макарова, Д. Рондели, А. Перистиани** и др. а некоторых из них можно включить в ведущую группу советских киномастеров.

К работе над сценариями привлечены писатели **М. Джавахишвили, Л. Киагени, К. Лордкипанидзе, Л. Асатиани, И. Масашвили** и др. Широко представлены в плане также и классики грузинской литературы.

Н. Шенгелая вместе с писателем **Лео Киачели** пишут сценарий «Перевал», на тему о борьбе собственнического и социалистического начала в современной грузинской деревне. Жанр этой вещи — драма, и можно надеяться, что в процессе дальнейшей работы авторы создадут интересный волнующий сценарий. За режиссером Шенгелая резервная тема: «Тариза Голуа» по книге писателя **Л. Киачели.** Необходимо отметить, что книга эта дает чрезвычайно благодарный материал для киносценария. Она написана сжато, в ней острые конфликты и положения. Образы насыщены героизмом. Тема книги — революционное движение в грузинской деревне в 1905 году. Автор показывает расслоение крестьянства, борьбу его беднейшей части против дворянства — споры колонизаторских устремлений самодержавной России.

Режиссер Чиаурели, закончивший недавно большую звуковую фильму «Последний маскарад», написал либретто «Красная орхидея» об овладении пролетариатом сложнейшей областью культурного строительства — театром. Сценарий по этому либретто будет писать один из ведущих драматургов.

Резервная тема для **реж. Чиаурели** «Арсен из Марабды» по одноименному роману писателя **М. Джавахишвили.** Арсен — это популярный герой народов Закавказья, благородный разбойник и силач, боровшийся с русскими угнетателями и помогавший бедным. Сосредоточивая свою любовь на этом образе, трудящиеся массы Закавказья одновременно выражали свою ненависть к угнетателям и эксплоататорам. Либретто, написанное **Джавахишвили,** совместно **с Чиаурели,** выдержано в стиле героической легенды.

Режиссеры **Эсакия, Макаров** и **Перестиани** запланированы для постановки комедийных фильм. Но дело с заготовкой комедийных сценариев до сих пор находится в неудовлетворительном состоянии. Намеченная для реж. **Макарова** тема «Директивный бантик» по фельетону **Ильфа и Петрова** еще не нашла своего автора и не обеспечена заказом.

Обращает внимание сюжетная заявка комедии «Летающий маляр» сценариста **Г. Мдивани** по теме **Папавандишвили.** Тема этой вещи — перевоспитание робкого и трусливого парня-маляра, посланного на учебу в авиоклуб Осоавиахима. В заявке обозначены интересные комедийные положения, позволяющие рассчитывать, что автором будет написан интересный, веселый сценарий. Ставить фильму будет реж. **Л. Эсакия.**

И. Перистиани в течение 1935 г. должен поставить цикл короткометражных одночастных комедий — о героике нашей действительности. Пока что имеется только один сценарий «Делико», требующий доработки.

Реж. **С. Долидзе** работает над сценарием «Симона» по одноименному роману **Е. Ниношвили,** являющемуся одним из интереснейших произведений грузинской классической литературы. Показывается эксплоатация грузинской деревни в конце XIX в. совместными усилиями грузинского дворянства и российского самодержавия.

Писатель **К. Лордкипанидзе** совместно с реж. **Рондели** работает над сценарием по своему роману «Долой кукурузную республику».

В основу этого сценария будет положен показ того, как батрак Мехти становится в колхозе трактористом и ударником-героем.

План Госкинпром Грузии имеет небольшой резерв, в котором наряду с интересными вещами («Глахис Нам-баба» по повести классика **И. Чавчавадзе**) имеются и спорные («Большие мелочи» писателя **И. Масашвили**).

Сделан решительный поворот. Однако положение с тематическо-производственным планом Госкинпрома Грузии нельзя считать вполне удовлетворительным. По многим темам, включенным в план, нет авторов («Гатзаруля Гули», «Директивный бантик» и др.). Почти все режиссеры имеют лишь по одному сценарию (Эсакия, Рондели, Долидзе, Перестиани). Строго говоря, и резервную тему реж. **Шенгелая** нельзя считать реальной, так как автор ее **Л. Киачели** занят сейчас еще работой над основной темой «Перевал» и сможет приступить ко второй теме лишь после окончания первого сценария.

Руководство фабрики и треста должно продолжать, не только не ослабляя, а, наоборот, усиливая, свою работу по привлечению новых писательских сил к созданию сценариев, созданию реального резерва к плану 1935 г., который уже представлен в ГУКФ, в противном случае возможные неудачи в работе над отдельными сценариями грозят вызвать простои фабрики и режиссеров, грозят в конечном счете прорывом на производстве.

В плане отсутствуют темы о новых людях, ударниках и героях, которые вырастают в процессе индустриализации страны. Нет заявок на сценарии, показывающие, как пролетариат овладевает новой техникой.

Отсутствуют темы о Красной армии, отсутствуют и детские фильмы. Нет достаточного разнообразия жанров. Мало комедийных сценариев. Отсутствуют научно-фантастические и приключенческие фильмы, которые нашли большое место в планах киноорганизаций.

Добиться окончательного перелома в заготовке сценариев, ликвидировать указанные дефекты и обеспечить к декабрьскому совещанию реальный план полнокачественной кинопродукции — такова неотложная задача Госкинпром Грузии. А крепкая, повседневная, упорная борьба всего коллектива, повседневное оперативное руководство дадут положительные результаты, помогут успешно разрешить эту задачу.

В. ПОПОВ

УСПЕХ УЧЕБНОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

Огромный рост производства автомашин требует массовой подготовки шоферов, ускорения сроков и улучшения качества их обучения, резкого сокращения аварий и числа бездействующих единиц в автомобильном парке, жесточайшей экономии горючего. Подготовить во второй пятилетке 700.000 шоферов — такова директива, данная XVII партс'ездом. Кинокурс «Автокурс» является практическим ответом треста на решения XVII партс'езда.

Тщательно была проведена подготовительная работа. Был серьезно разрешен ряд важнейших спорных вопросов. Таким образом, результатом нашей работы явилось не только создание учебного кинопособия высокой эффективности, но и **обогащение научно-технической мысли по автомобилизму.**

Привлечение ученых специалистов к производству учебных фильм в качестве консультантов в учебной кинематографии себя полностью оправдало. Это в значительной степени гарантирует от погрешностей технического порядка, но не решает еще полностью проблемы качества. Ориентируясь **на учебный** кинокурс, мы пошли по линии привлечения высококвалифицированных специалистов, **обязательно обладающих большим педагогическим опытом.** Мы привлекли в качестве главного редактора курса выдающегося специалиста профессора Чудакова. Привлечение специалистов-педагогов и лучших киноработников учебной кинематографии обеспечило нам нужный характер выпущенных фильм. Можно, разумеется, в кинокурсе найти ряд кусков, недостаточно выдержанных в учебном плане. Особенно это относится к трем вводным киноурокам и к двум подразделам, построенным на учебных пробегах и не несущим достаточной учебной нагрузки. Однако в целом **учебное направление кинокурса безусловно выдержано.**

Восторженные высказывания и отзывы, данные на многочисленных просмотрах (а таких просмотров было уже несколько десятков), не могут все же считаться решающими для определения как качества, так и недостатков кинокурса. Они лишь подчеркивают большой интерес и значимость самого события — выпуска кинокурса. Многое должно быть отнесено не столько за счет качества кинокурса, сколько за счет богатых возможностей учебной кинематографии, впервые открывшихся широкому зрителю. Основная проверка начнется, когда кинокурс войдет органической частью в школьную систему преподавания. Ряд практически ценных замечаний, полученных после просмотров, заставляет на обобщение опыта работы с фильмой «Автокурс» обратить исключительное внимание. Несколько дней назад группа ведущих мастеров Ленфильм выступила с требованием о необходимости внесения коррективов в фильмы, при вторичном их переиздании, спустя длительное время. Это справедливое требование особенно применимо к учебной кинематографии, причем нам кажется необходимым примерно через год внести ряд изменений в курс, на основе годичного опыта работы с ним.

Выпуск кинокурса важен не только для автомобильной промышленности, получившей ценное пособие, он важен также и для всей учебной кинематографии. В кинокурсе в известной мере разрешен, а частично намечен к разрешению ряд крупных принципиальных вопросов.

Спор об экранном педагоге разрешен, по нашему мнению, в положительную сторону. В самом деле, почему нельзя быть на экране педагогу, как диктору за экраном, когда человеку у машины либо у приборов быть разрешается? Экранного педагога, организующего киноурок, можно вводить. Весь вопрос в том, как построить киноурок, чтобы дать необходимый материал преподавателю. Вопрос о применении цвета в учебной фильме для уяснения сложных явлений играет огромную положительную роль, если цвет несет учебную нагрузку. Это доказано разделом «карбюрация».

Ряд оригинальных мультиприемов, примененных для раскрытия явлений, не только еще раз подтвердил огромную роль мультипликации в учебной кинематографии, но показал, что отдельные приемы, будучи развиты, ведут к созданию нового жанра фильмы — учебной, занимательной, мультипликационной, технической фильмы.

Опыт подтвердил, что **«шумы»** безусловно могут быть использованы для определения на слух ряда неисправностей. Тем самым учебная фильма приобретает новое качество. Музыки в фильме слишком много. Тем не менее музыкальное сопровождение ряда учебных моментов дает известную разрядку и зарядку, помогает усвоению, а в ряде моментов несет учебную нагрузку.

Учебная фильма может и должна быть занимательной, но занимательность должна органически вытекать из свежей и оригинальной подачи материала. Попытка развертывания «игровых эпизодов» отвлекает от темы, ослабляет учебную нагрузку.

Эти и многие другие вопросы, волнующие учебную кинематографию, если не решены, то получили богатый материал к их правильной постановке, трактовке и решению.

Труднейший этап работы пройден. Надо отдать должное коллективу работников, работавших над его созданием, над преодолением в процессе работы немалых трудностей. «Автокурс» надо срочно внедрить в школьную сеть. Надо развернуть изучение опыта работы с ним. И, наконец, надо немедленно готовиться к созданию нового кинокурса — авиокурса.

В. СОКОЛ

„ДЕРЖИСЬ, КАРЛУША!"

Нельзя сказать, чтобы наша кинематография изобиловала фильмами о жизни детей капиталистического Запада. Наоборот, именно эта тематика наиболее слабо представлена в кино. «Рваные башмаки» **М. Барской** явились первой удачной попыткой правдиво рассказать с экрана о жизни и борьбе пролетарских детей капиталистического Запада.

4 сентября в Доме кино, по инициативе Центрального дома художественного воспитания детей им. Бубнова, была организована читка и обсуждение написанного **Бела Балашом** сценария «Держись, Карлуша».

«Держись, Карлуша» по содержанию весьма прост.

В одном из рабочих кварталов большого города Германии, где много нищих и безработных, где свирепствует фашистский террор, живет восьмилетний мальчик-пролетарий Карл Бруннер. Мать Карла — работница, секретарь нелегального рабочего культсоюза.

Однажды, вернувшись из школы домой, Карл застает разгромленную фашистами квартиру. Он узнает о том, что матери удалось скрыться. Мальчик остается без крова. Он бродит по улицам капиталистической столицы, разыскивая мать. Его подбирает подруга матери и затем он поселяется в господском доме. Карлуша служит у господ на побегушках, прислуживает гостям. Госпожа «благотворительница» начинает даже заботиться об его образовании. Из Карлуши хотят сделать «хорошего» религиозного бюргера-фашиста. Но мальчик, уже испытывающий эксплоатацию, не поддается обработке буржуазных «благотворителей».

В сердце пролетарского ребенка уже родилась ненависть. Но вынужденный скрывать от господ, что он является сыном революционерки Бруннер, мальчик терпеливо сносит преподавание, говоря самому себе: «Держись, Карлуша». Карл Бруннер тайно участвует в революционной работе. Он несколько раз предупреждает разгром организации, распространяет листовки, прокламации. Мать скрывается от преследования полиции и, представляясь то зеленщицей, то прачкой, приходит в господский дом. Вскоре фашисты узнают в зеленщице переодетую коммунистку Бруннер и ожидают ее прихода, чтобы арестовать ее. Об этом узнает и Карл. Он хочет предотвратить арест. Он дожидается матери. И в момент, когда мать подходит к дому, мальчик, не имея возможности предостеречь ее и подать знак, кричит: «Мама, мама, беги». Мать успевает скрыться. Карл Бруннер выдает себя. Полицейские хотят наброситься на Карлушу. Он геройски защищается. Счастливый тем, что ему удалось спасти мать, Карлуша смело борется с преследователями. Он забирается по пожарной лестнице на крышу и оттуда торжествующе, подняв кверху зажатый кулак, кричит: «Рот фронт». Ему тем же отвечает собравшаяся внизу огромная толпа. И могучий торжествующий «Рот фронт» гремит на всю улицу до тех пор, пока не подоспевает фашистский боевой автомобиль... И снова безмолвна улица. Таково содержание «Держись, Карлуша».

На эту политически острую и понятную тему Бела Балаш написал сценарий, отличающийся большой сюжетной напряженностью.

Основное достоинство сценария Б. Балаша заключается в том, что он показывает правду капиталистического Запада не обычно, а отраженной в сознании ребенка. В этой связи интересно отметить любопытную вставку — мультипликацию — карикатуру на буржуазное общество, представленную, как рисунок Карлуши. Отдельные места сценария написаны с такой неподдельной, лирической теплотой и силой, что, когда слушаешь сценарий, то кажется, будто видишь все это уже осуществленным в кадрах.

Об этом говорили все присутствовавшие на читке сценария в Доме кино.

Отмечая высокое художественное качество сценария и ценность его, участники диспута останавливались на отдельных недостатках.

Указывалось на то, что большая напряженность сюжета несколько утомляет зрителя. В сценарии мало комедийных моментов. Почти не слышно детского смеха. А ведь дети, даже окруженные суровой действительностью, вращаясь в гуще революционных событий, все-таки остаются детьми, со своими радостями и горестями. Введение комедийных моментов облегчило бы самое восприятие фильмы.

Не совсем удачен конец сценария. Мать Карлуши и сам Карлуша скрываются. За ними организуется погоня, и зритель остается в тревожном неведении. Ему становится обидно за то, что он ничего не узнает о дальнейшей судьбе двух героев, к которым успевает привязаться по мере знакомства и которых он горячо любит. Это чувство обиды сквозило в словах почти всех выступавших. Выступавшие указывали на некоторую перегруженность сценария, предлагая сократить некоторые эпизоды.

Все выступления были пронизаны одной общей мыслью: **сценарий «Держись, Карлуша» является ценным приобретением кинематографии.**

Необходимо оговориться, что сценарий «Держись, Карлуша» не является детским, а сценарием о детях для взрослых.

Автор, выступая на диспуте, признает справедливыми отдельные замечания, говорит о том, что он еще основательно доработает отдельные образы. Бела Балаш говорит еще о том, что им будет создан детский вариант. Сценарий «Держись, Карлуша» принят к производству Одесской комсомольской кинофабрикой.

Р. ЗВЕРИНА

ТВОРЧЕСКИЙ ЗАКАЗ

От больших и малых событий остается всегда кое-что неразложимое. Оно входит в память, воображение, начинает жить, как мотив, как тон, как повеление.

От с'езда писателей — многоликого и разноликого — у каждого осталось такое повеление, внушение, призыв.

Он упрочил обстановку порыва к единству всех искусств. Все нюансы и оттенки творческой жажды обозначались здесь.

Сильно и непререкаемо прозвучал призыв: не успокаиваться, не обольщаться.

В наших успехах много зачатков, наметок, запевов и начал. Но мы уже стали понимать цену общих усилий, обязаны завершить все запевы и начала и довести их до зрелого мужественного выражения.

То, что начато одним, закончит другой, то, чего не осилишь в одиночку, камерно, осилишь коллективно, сообща.

Вот почему так значительны, весомы слова Горького о чувствах взаимного уважения, какие необходимо черпать не в назидании друг к другу, а из социалистических родников самой действительности.

Эмоции, — говорил Горький, — старше разума. Здесь есть над чем призадуматься каждому работнику искусства.

Мы говорим — родина, но уже ничего нет в этом слове от старых представлений и чувств. Ни атома, ни грана.

Когда и где и в какой стране многолюдное собрание людей искусств могло встретить с непередаваемым под'емом предложение поставить памятник крестьянскому мальчику, погибшему на охране полей, ставших собственностью всего народа?

Разве в этом чувстве есть что-либо, что старше разума? Уже есть чувства, вскормленные общностью дел, труда, большого разума всей страны. Они бьются в груди каждого, кто говорит родина и подразумевает социализм, кто говорит родина и подразумевает шаги пятилеток, кто говорит родина и подразумевает чутье класса, чутье, ставшее столь же «безошибочным, как абсолютный слух».

Много знакомых слов возобновили мы в нашем лексиконе, но они утратили совершенно свой былой смысл.

Они зажили новой жизнью, и если у кого-либо вдруг зазвучат они по-старому, такой человек встречает отпор, а былое звучание этих слов — насмешку или в лучшем случае сожаление.

Однако, хотя живем мы и некоторыми чувствами, согласными с нашим молодым разумом, в искусстве мы еще не нашли для этого согласия того значительного выражения, какое дает ощущение богатств и силы, к решающей черте которых нас уже подвела жизнь страны.

Темы, замыслы, эмоции, перебранные на с'езде писателей, родственны всем работникам наших искусств.

Шла ли речь о советской девушке или женщине, об изобретателе, челюскинце, стратостатчике, — речь по сути шла о новых интимных и гражданских чувствах.

И не в том суть, чтобы искусства наши гнались по пятам за замечательными, все умножающимися событиями. Суть в том, чтобы запечатлеть характеры, силу чувств и страстей характеров советской формации.

За событиями искусство не поспеет, и в этом нет никакой необходимости. Это арифметика, это накопление конкретных, хотя и весьма выразительных фактов движения.

Приходится, кстати, удивляться недоумению Бродянского по поводу того, что пришлось прекратить с'емку картины в связи с опубликованием закона о социалистической собственности. Режиссер в данном случае пал жертвой «теории событий», которую в известной мере защищает и сам Бродянский.

Но нам нужна в искусстве сама движущая сила, образ человека, «революция мозга и сердца», как образно выразился один строгальщик.

А выразился он по весьма прозаическому и будничному, на первый взгляд, поводу. Его спросили, что дало ему освоение сложного стана. У него не было времени об'яснить весь длительный и постепенный процесс своего перехода от самых примитивных инструментов и станков, до самого многосложного стана, который является совершенством, если не сказать больше, чудом современной промышленной техники.

Весь этот процесс освоения, какой в расширенном масштабе по сути повторяют наши комбайнеры на полях, пилоты стратосферы, механизаторы рудников, пионеры Арктики, инженеры и мастера земных дел социализма, — он не мог выразить более коротко, чем словами «революция мозга и сердца».

Вот сюда, в глубину этого мира, на этот новый строй характеров должно пролить наше искусство свой полный свет. И особенно кино. Ему в наших условиях принадлежит самое большое будущее. Именно оно то высоко взлетало, то весьма снижалось, балансируя между погоней за арифметикой событий и алгеброй законченных образов и характеров.

Когда речь заходит о кино, больше всего начинают кивать на большую драматургию прошлого, как бы намекая: в советских условиях кино располагает всеми возможностями, чтобы самому подняться — и в комедии и в трагедии — до шекспировских плеч.

Но шекспировская математика потому и является высшей в искусстве, что открывает и очерчивает характеры. Драматургия Шекспира — это алгебра характеров Фальстафов, Ричардов, Лиров и Каннибалов — алгебра их умов и сердец.

Содержание нашей исторической обстановки, ее пафос, ее смысл, ее люди требуют перехода к алгебре, и освоение шекспировского наследия в этой области становится столь же неизбежным, как освоение того многосложного стана, который привел строгальщика к «революции мозга и сердца».

Этот строгальщик создал один из самых замечательных цехов на одном из наших гигантов машиностроения. Вокруг него сплотились ученики — советская молодежь. Ни американцы, ни немцы не верили и не хотели верить, что такое мыслимо создать в бывшей России. Не верили, потому что не понимали исторических ресурсов советской обстановки, открывшей путь к совершенно новой формации коллективного характера.

Именно то, что было не понято американцами и германцами, может и должно раскрыть наше искусство, осваивающее и обязанное освоить алгебру мировых мастеров.

Только алгебраическим путем, путем сжатых и точных обобщений, оно подойдет к тем изобретениям, о которых говорил Мальро.

Оно покажет, что новая социальная формация дала и новые формации характеров, а эти последние и составляют духовный капитал рабочего мира, прообраз его массового человека в будущем, самое большое, за что воюет социализм и его власть.

Весь с'езд был по сути выражением этого стремления к алгебре в искусстве. И если советская литература к первоначальным его ступеням уже подошла и должна двигаться дальше, то кино только в редких случаях и исключениях подходило и подходит к этим ступеням.

Понятны поэтому ноты неудовлетворенности Зархи, прозвучавшие на с'езде. Однако и он и Юков подчеркнули многообещающую, крепнущую близость литературы и кино.

Взаимность эта уже дала первую недурную сценарную жатву, взбодрила теоретическую мысль, бросила ее на новые изыскания, встряхнула режиссуру, дала ей благодарный материал.

Можно сказать, что не только писатель пришел в кино, можно сказать, что и кино начинает приходить к писателю, причем к разным писателям по-разному. Одни ассимилировали язык кино для усиления своих изобразительных средств и подошли к новому жанру в самой литературе. Другие пока чутьем стали намечать свои пути в самом кино. Последние проявили больше знаний самой жизни, большую активность мысли, большее понимание кино, как искусства комплексного.

Первые шаги сближения, первая веха общности единства творческих целей и задач кино и литературы получает новый, еще более многообещающий смысл.

Мы имеем своеобразный советский синкретизм — проникновение одного искусства в другое. При взаимной критике перед лицом читательских и зрительских аудиторий это облегчит и ускорит переход к тем требованиям «алгебраического» мастерства, какой с'езд писателей поставил перед нашими искусствами.

А он поставил их, как непреложные условия их развития и роста, чтобы быть им на уровне страны, ее людей, ведомых всему миру.

Таков был его смысл, его повеление, его заказ.

ПАКЕНТРЕЙГЕР

„АЭРОГРАД"

С'ЕМКА НАЧАЛАСЬ

Работа развертывается внутри группы и вне (на лесозаготовках, в колхозах, в поселках), намечается повседневная связь с общественными организациями на местах (группа везет с собой библиотеку, гармонь и т. д.). Ударники сева, хлебоуборки, лесозаготовок будут сняты и помещены в регулярно выходящую фотогазету.

Внутри группы развертывается сеть политкружков. Заключается договор с группой Литвинова (картина «Корень жизни», снимающаяся на Дальнем Востоке).

Коллектив крепко сколочен вокруг творческих задач, вокруг своего режиссера **Ал. Довженко.**

Отдельная группа оставлена для проведения воздушных с'емок (которые ведутся ассистентом т. **Неворновым С. А.** и оператором **Смирновым**).

Группой проделана значительная работа. Удалось заснять массовый прыжок парашютистов в количестве свыше 150 человек. Прыжок снят в воздухе в момент выброса. Произведена также с'емка высшего пилотажа (мертвые петли, штопор), сделанная с того же самолета, на котором производились фигуры пилотажа. Сделаны кадры полета сына Глушака, летящего для спасения потерпевшего аварию американского летчика.

В настоящее время группа направляется на Украину для продолжения с'емок.

А. П. ДОВЖЕНКО

ДВК поражает нас своими необычайными богатствами, красотой, многообразием и широтой размаха социалистического освоения края. Все это, несомненно, найдет свое отражение на наших советских экранах в ближайшее время. Советский зритель, а с ним и весь мир, увидит, как партия, правительство и рабоче-колхозные массы оформляют и культивируют свой ДВК.

Мы же для начала киноработ о ДВК определили свою тему, в первую очередь, как оборонную. В фильме «Аэроград» мы ставили себе задачу показать, что мы не только осваиваем ДВК по-новому, не только индустриализируем край и подымаем его культуру на основе ленинской национальной политики, но что мы всегда готовы защищать свой ДВК, как неот'емлемую часть нашего великого Советского союза, как часть нашей социалистической родины.

Защищать не только силами нашей Красной армии, но и силами всех многомиллионных масс трудящихся. Вот почему основным материалом нашей фильмы является в первую очередь **показ нашего человека в типичных для края условиях классовой борьбы.**

Наша работа по собиранию материала в прошлом году проходила в условиях крепкой, деловой поддержки краевых и местных организаций и учреждений. Это значительно ускорило и облегчило разрешение возложенных на нас задач.

Надеемся, что и теперь уже в процессе осуществления фильмы эта помощь будет еще сильнее, что и даст нам возможность закончить с'емку натуры к ноябрю.

Артист С. ШАГАЙДА

(Партизан Ст. Глушак)

Я счастлив исполнять в большой фильме «Аэроград» ведущую роль партизана Степана Глушака. Такой оборот речи, как счастье, может показаться странным, но тем не менее, оно имеет под собой логическое обоснование. Таких ролей очень мало в нашей актерской жизни. Редко мы, актеры, имеем возможность попасть к такому большому мастеру советской кинематографии, как Александр Петрович Довженко. Он пополняет наши опыт и знания величайшими богатствами творческого, теоретического и практического порядка. Это образ, в котором собрана социалистическая и классовая сущность человека, преданного делу революции, делу социализма. Работая над образом (я впервые здесь на Дальнем Востоке), мне как актеру еще трудно воспринимать необ'ятные таежные пространства, среди которых я должен чувствовать себя, как дома. Я уверен, что это явление временное.

Артист С. ШКУРАТ

(Василий Худяков)

Творческие собеседования с А. П. Довженко раскрывают перед актерами новые, ранее ими не замеченные краски. Худяков вырастает в большой социальный образ.

Тайга творчески зовет актера. Тайгу нужно знать так, как свой дом, только при этом условии возможно создание большого социально-правдивого образа.

Артист В. НОВИКОВ

(Шабанов)

Довженко — творец глубоких мыслей, рождающих образы, конфликты.

Довженко — прокурор и защитник каждого персонажа, каждого сценического положения.

Если бы актер не понял Довженко как автора, он был бы бессилен в работе над ролью.

Я определяю место Шабанова в строительстве Аэрограда. Шабанов враг Аэрограду — в этом основа социального направления образа.

Я стремлюсь играть Шабанова, как символ всех контрдействующих мыслей, борющихся с аэроградами. В трагических и сценических положениях образа выявляется трагическая неизбежность гибели класса кулачества.

Творческая правдивость автора, широта материала сценария, определяют большие возможности для работы актера.

„Автокурс"

ПЕРВОЕ ДЕТИЩЕ

СТАТЬЯ ПРЕДСЕДАТЕЛЯ АВТОДОРА А. ЛЕЖАВЫ

Прежде всего мне хочется рассказать, что нас привело к мысли сделать учебную фильму «Автокурс». В подготовке кадров для автотракторного парка, шоферов и водителей машин и в деле пропаганды Автодор проводит значительную работу. Давно уже организованы многочисленные автодоровские курсы, но опыт их деятельности до сих пор нас не удовлетворял. Курсы не были обеспечены ни преподавательским составом достаточной квалификации, ни наглядными пособиями, ни помещением. А так как наших курсов очень много и их становится все больше, то недостаток педагогических кадров и соответствующей учебной обстановки ощущается все острее. В поисках выхода из этого затруднительного положения у автодоровских активистов — лучших специалистов автотракторного дела — и родилась мысль о создании звуковой учебной фильмы.

Эти энтузиасты положили огромные усилия, проявили исключительную находчивость и тонкое педагогическое чутье в создании звуковой учебной фильмы, которая сейчас заканчивается производством. С неменьшим интересом и пониманием откликнулись работники, призванные к участию в производстве фильмы.

На трех кинофабриках — Московской, Ленинградской и Белорусской — полтора года длилась упорная, кропотливая работа. Она получила высокую оценку. Теперь, после нескольких просмотров отдельных частей (наиболее трудных уроков), когда наше детище получило единодушное одобрение высококвалифицированных специалистов, авторитетнейших инженеров и многих шоферов разных квалификаций, мы можем утверждать, что наша учебная фильма является **ценнейшим вкладом в дело пропаганды автомобиля и организации технического воспитания широких трудящихся масс.**

Высокоавторитетная аудитория, приглашенная на просмотр, с энтузиазмом встретила нашу фильму и сделала очень много ценных практических замечаний, касающихся различных деталей курса. Большая часть критических замечаний была обусловлена тем, что демонстрировались отдельные части уроков, произвольно выхваченные из общего курса. Однако многие замечания были справедливы, в частности, указания о речевом сопровождении преподавателя. Эти указания будут в дальнейшем учтены. Фильма «Автокурс» в процессе преподавательской работы будет подвергаться авторами очень тщательной проверке и в нее будет внесено много изменений и дополнений по указаниям опыта. Таким образом **в перспективе у нас стоит второе исправленное и дополненное издание фильмы.**

Нам предстоит подготовить сотни тысяч шоферов и трактористов. При помощи нашей фильмы, даже в очень далеких углах Союза, шоферы будут обучаться, **имея перед собой самый продуманный показ и самый лучший текст уроков «Автокурса».**

Наша фильма для облегчения усвоения предмета методом мультипликации наглядно представит учащемуся такие сложные предметы, изучение которых по книгам и чертежам является исключительно трудным.

Наша фильма — это советский первенец, за которым несомненно последуют такие же фильмы в других областях хозяйства и знаний. Автодор сейчас уже занят мыслью о создании фильмы для подготовки дорожных техников и десятников.

В ближайшие дни мы приступаем к эксплоатации нашей фильмы. Она будет широко использована на различных докладах, лекциях и курсах, имеющих целью общее развитие технических знаний среди трудящихся масс Союза.

Кроме того мы проектируем организовать (в первую очередь в Москве, Ленинграде, Харькове) несколько стационаров, через которые будем пропускать курсантов, изучающих шоферское дело на автодоровских курсах, а также и на курсах других учреждений. Ведь наша фильма представляет собой шестимесячный курс изучения автомобиля. Мы будем производить обучение с помощью нашей фильмы через передвижные звуковые киноустановки, о предоставлении которых мы уже договорились с т. Шумяцким.

Курсанты, изучающие наш кинокурс, должны посещать его в сопровождении преподавателей. И вообще этой кинофильмой мы пока не предполагаем менять всего нынешнего уклада занятий наших курсов. Попрежнему остаются не только преподаватели, но и методы занятий. Курсанты продолжают заниматься по книгам и посещать лекции. **Разница в том, что после прохождения нашего кинокурса курсант выйдет с таким богажем знаний, который,** как выразился один из участников просмотра, **приобретается после обычных курсов по крайней мере четырех-пятилетней практикой.**

Организацию эксплоатации этой фильмы взяли на себя Автодор, ГУКФ и Цудортранс, которые заключили между собой соответствующее соглашение. Хозрасчетная контора по эксплоатации фильмы создана **при Центральном совете Автодора и будет работать под его непосредственным руководством.**

Лежава [signature]



Тов. Блюмштейн А. А. — директор группы по кинокурсу «Автокурс»

„ОХЛАЖДЕНИЕ"

Все, бывшие ранее споры об инструктивной фильме и учебной фильме потеряли всякий смысл в свете тех достижений, которые имеет учебная кинематография.

Инструктивная фильма, которая мыслилась, как наставление по практическому действию, без сообщения знаний, была извращением марксистско-ленинской педагогики. Отрыв умения от знания, превращение инструктирования в дрессировку ничего общего не имеют с педагогической практикой советской школы.

Лучшим доказательством ложности теории инструктивной фильмы является «Охлаждение» — один из разделов фильмы «Автокурс», где конкретные знания не оторваны от практики и где сама практика освещена с точки зрения общих законов физики.

Охлаждение мотора показано с такой наглядностью, что вся система этого охлаждения предстает перед зрителем в законченном виде.

Единственный упрек, который можно сделать авторам курса, это отсутствие небольшого об'яснения о причинах нагревания мотора. Речь идет не о глубоком научном об'яснении этого явления, а о таком ясном показе, как это сделано в разделе «Охлаждение». **Н. Р.**



Тов. Леткар Л. И. — режиссер фильмы «Двигатель 2».

ПУТЬ К ЗРИТЕЛЮ

«Автокурс» важен прежде всего потому, что разрешает один из болезненных вопросов учебной фильмы: **вопрос о доведении картины до зрителя.**

В подавляющем большинстве случаев наши учебно-технические фильмы не доходят до потребителя не потому, что **этих** средств для **этих** фильм за малым исключением создать нельзя.

Мы делали не фильмы по автомобилю, как, например, в свое время делалась многометражная фильма по трактору, мы создавали звуковой кинокурс по подготовке шоферов, применительно к существующей программе Цудортранса. А это уже совсем другое дело. Новое понятие кинокурс, как и киноурок, впервые введенные в учебную кинематографию, — вот ключ, раскрывающий основы методического построения данной работы. Мы создали фотографию урока, но только такого урока, такой огромной силы воздействия, который возможно создать исключительно средствами кино.

Конкретность поставленных задач, строго очерченный круг вопросов, находящих разрешение в фильме, и точная ориентировка на вполне определенный контингент зрителей — вот основа успеха кинокурса. Методическое построение, режиссерское оформление, жанр и т. п. учебной фильмы определяются ее продвижением, «прокатом», контингентом зрителей, выяснением обстановки и условий, в которых киноурок может быть наиболее «доходчивым», эффективным, изложение учебного материала фильмы в соответствии с учебными программами.

Лучшей иллюстрацией в этом смысле может быть военно-учебная фильма. Ни для кого не секрет, что работа этого сектора стоит на достаточно высоком качественном уровне и неуклонно улучшается. Военвед хорошо знает своего зрителя, знает, что ему нужно, знает, как показать фильму, и в результате — военно-учебные фильмы — лучшая продукция треста Союзтехфильм. Надо, наконец, понять, что производство учебной фильмы неотделимо от ее продвижения, причем здесь не просто взаимосвязь, а гораздо большее. Продвижение во многом предопределяет характер производства — жанр, метраж, методику, порядок изложения материала и пр. До тех пор пока тематическое планирование учебной фильмы будет обособлено от ее продвижения, мы не будем иметь высококачественных кинопособий, не организуем зрителя.

Нельзя серьезно говорить об организации продвижения учебной фильмы «вообще», без учета конкретных задач и конкретной обстановки. Именно правильный учет этих элементов позволяет сейчас кинокурсу по подготовке шоферов организовать огромнейший контингент зрителей, создать широкую сеть демонстрационных точек, невиданную в практике нашей учебной кинематографии. По соглашению между Центральным советом общества Автодор, Цудортрансом и Главным управлением кино-фотопромышленности при ЦС общества Автодор создан специальный хозрасчетный Кинокомбинат для внедрения в систему преподавания в качестве обязательного учебного пособия кинокурса.

Существующая система продажи копий, вследствие огромного метража курса (32 тыс. метров), лишь на 15 копий требующего почти 500 тыс. метров позитивной пленки и еще недостаточного количества звуковых установок, в данном случае является неприемлемой. Централизованная система продвижения кинокурса, основанная на заранее продуманном и составленном плане с точным районированием демонстрационных точек и учетом как общего количества зрителей на определенный отрезок времени, так и на каждую демонстрационную точку в отдельности, представляется практически наиболее рациональной. Такой путь доведения фильмы до зрителя несомненно самый наикратчайший. Непосредственно с «конвейера» — с кинофабрики — производство фильм, минуя все промежуточные звенья, попадает на экран. То обстоятельство, что все копии находятся в одних руках и распределяются в строго плановом порядке, во много раз повышает их эффективность, оборачиваемость. Но было бы неправильным думать, что функции организованного при ЦС Автодора Кинокомбината ограничиваются чисто техническим распределением копий.

Вовсе нет.

Прохождение кинокурса рассчитано на 8 академических уроков или 40 киносеансов. В течение каждого урока будет демонстрироваться 400—500 метров, что займет 20—25 минут. По окончании киноурока педагог-инструктор, сопровождающий фильму, будет давать аудитории необходимые пояснения, резюмировать, подготавливать учащихся к просмотру следующего урока. В случае надобности просмотренный урок будет демонстрироваться вторично. Ряд статических явлений, различные конструкции и т. п. будут показываться на специально изготовленных пленочных диапозитивах. Состав каждой группы учащихся в среднем намечается в 250—300 человек. Срок прохождения всего курса нами твердо не фиксируется и будет устанавливаться в зависимости от контингента зрителей и назначения самого просмотра кинокурса (для учащихся автошкол один срок, а для шоферов-профессионалов, проходящих курс в порядке техминимума, — меньше).

Совместно с руководящими педагогами автошкол устанавливается общий порядок прохождения кинокурса, вполне координированный с учебными планами, сроками, часами занятий автошкол и разрабатывается методика построения киносеанса. Педагоги школ, привлеченные Кинокомбинатом непосредственно к участию в работе с кинокурсом, предварительно детально ознакомятся со всеми его разделами и при демонстрации курса, будут придерживаться инструкций Кинокомбината, для них абсолютно обязательных. Здесь следует отметить еще одно положительное значение курса. Единство методических установок позволит стабилизировать систематику преподавания, порядок изложения, выработать единую терминологию.

Это красноречиво говорит о той роли, которую отводит себе Кинокомбинат в продвижении кинокурса. Это роль действенного участия в педагогическом процессе, качественно его повышающая и во многом изменяющая. Роль не узко-техническая, а творческая. Но это не все. В процессе демонстрации курса Кинокомбинат ставит себе задачей вести широкую исследовательскую работу по наблюдению за восприятием, усвояемостью зрителем тех или иных частей курса, выяснением, какие уроки являются аудитории наиболее понятными и по каким причинам. На основе собранного материала Комбинат будет вести подготовительные работы ко второму изданию кинокурса.

25 сентября Кинокомбинат выпускает первые 5 тысяч абонементов (за год мы предполагаем обслужить 200 тыс. человек) на просмотр курса, демонстрация которого начнется в первой половине октября. В качестве центрального помещения, в котором мы хотим создать показательный образцовый кинолекторий, нами заарендован Большой зал Политехнического музея. Ряд других киноаудиторий нами организовывается в районах автошкол. Одновременно с Москвой мы начинаем организацию продвижения кинокурса в Ленинграде, Киеве, Харькове и Горьком. Опыт работы с кинокурсом по подготовке шоферов показал, насколько велика потребность в подобных пособиях. Сейчас на очереди создание такой же капитальной работы — производство звукового авиационного кинокурса: планеризм — авиомоделизм — самолет. Только средствами кино можно показать и об'яснить сложнейшие аэродинамические процессы. Эта задача поставлена перед учебным кино — она будет успешно разрешена.

Зам. директора Кинокомбината по эксплоатации кинокурса А. БЛЮМШТЕЙН

НУЖНО ДЕРЗАТЬ

По картине «Автокурс» уже проведено сорок просмотров. В самых разнообразных аудиториях фильма получила положительные отзывы: она легко смотрится, запоминается, она раз'ясняет трудно усваиваемые открытые процессы и пр.

Поскольку кинокурс должен систематизировать занятия в школах и унифицировать терминологию, он не мог быть выполнен в виде одной короткой фильмы для беглого повторения пройденного, как это делалось до сих пор. Он должен полностью охватить **все основные разделы** автодела, и потому курс состоит из многих картин.

«Автокурс» — основное пособие в школах. Это значит, что его будут смотреть не под конец учебы, а ежедневно во время занятий. Педагог получает такое пособие, которое помогает постепенному и глубокому усвоению предмета. Традиционное деление на части и картины (300 метров и 2000 метров) для курса не пригодно, и поэтому произведено новое деление на киноуроки. Киноурок — это законченный разбор одного вопроса.

План проката, который в учебной фильме неотделим от общего педагогического замысла, определил общий об'ем кинокурса, новое деление на киноуроки и место кинопособия в общем педагогическом процессе.

Отсюда видно, до какой степени схоластичны были все имевшие до сих пор место попытки классификации учебных фильм. Авторы этих классификаций в своих определениях исходили не из того, на кого рассчитана фильма и какое она место занимает в педагогическом процессе.

Разве сценарист и режиссер точно знают, как и при каких обстоятельствах будет демонстрироваться их произведение? Кинопроизводство учебных фильм находится в полном неведении о дальнейшей судьбе своей продукции. И наоборот, разве те педагоги, которым в дальнейшем приходится показывать учебные фильмы, осведомлены о задачах, которые перед собой ставил режиссер? Нет. Производство и прокат полностью разобщены. Это и есть основная причина ошибок в учебных фильмах, и это же обстоятельство надо рассматривать как основную причину, почему учебная фильма в области качества прогрессирует так медленно. У производственника нет мерила для своей работы, у него нет судьи.

Заранее намеченный прокат кинокурса имел для него решающее значение, он определил и содержание и форму изложения. Но теперь, когда картины уже выполнены и выполнены по первоначальному заданию, вопросы проката приобретают еще большую остроту.

Надо проверить картины на аудитории.

Выбрав одну из школ, сделав ее нашей «подопытной» школой, надо провести большую исследовательскую работу, определив степень доходчивости каждой сцены и каждого кадра.

Фильма «Автокурс» сделана с веселым задором. В ней применено много новых приемов показа: цвет, музыка, особая мультипликация и, что интереснее всего, все действие ведется как рассуждение ученика, так сказать, от его имени.

Нам следует подхватить лозунг, брошенный с'ездом писателей:

«Учиться и дерзать».

Б. АЛЬТШУЛЕР



Тов. Богданов Н. И. — реж. фильмы «Стартер — магнето»

ПЕРЕД НОВЫМ ПОД'ЕМОМ

Среди многих других читательских (и зрительских) приветствий с трибуны с'езда прозвучало приветствие рабочих ленинградского турбинного завода им. Сталина.

В начале лета, Сталинский завод проводил культконференцию. Многие ленинградские прозаики и драматурги, точно так же как и многие музыканты, композиторы и мастера сцены, были делегатами и докладчиками этого замечательного пленума пролетариев-сталинцев, отдавших свой выходной день организованному обсуждению проблем литературы, музыки, театра и кино.

Строители турбин говорили о вопросах театра и кино с таким знанием дела, интересом и ориентированностью, что, право, им мог бы позавидовать любой рецензент-профессионал.

Среди других вопросов, поднятых ораторами, немало выступлений сталинцев было посвящено фильме «Встречный». Дело в том, что «Встречный», связан, с момента своего возникновения, со Сталинским заводом. Зерно сюжета складывалось из бесед авторского и постановочного коллективов с рабочими завода. В основу сценария взяты факты заводской жизни. Многие герои, в том числе знаменитый Бабченко, которого так хорошо сыграл Гардин, до сих пор работают в заводских цехах.

Звучало ли в выступлениях сталинцев обычное недовольство участников какого-нибудь события, увидевших бледное или, по крайней мере, не полное его отражение на сцене или экране?

Критика сталинцев не шла по проторенной дорожке ревнивых поисков того, что «не показано». Сталинцы отдали должное фильме, при всех своих отдельных недостатках являющейся значительным событием, важной главою в развитии и советского кинематографа.

Упреки сталинцев носили иной характер.

— Фильма, — говорили они, — в лучшем случае показывает заводское сегодня, а в отдельных моментах — даже вчерашний день завода. Так все было... очень похоже, верно... А что дальше?.. Покажите, что дальше, дорогие товарищи, мы хотим видеть наше завтра, наши перспективы... движение...

Хорошее требование, свидетельствующее о росте зрителя и вместе с тем невероятно усложняющее работу художника.

Когда говорят о показе будущего, немедленно возникает готовый рецепт: нужно создавать научно-фантастические фильмы. На той же самой сталинской культконференции раздавались голоса в защиту жанра научно-фантастической фильмы, несправедливо обойденного нашей драматургией театра и кино.

— Разве, — говорили сталинцы, — проекты Большой Волги или Большого Днепра не занимательнее по своим возможностям мак-аллановских работ, соединивших материки? А достижения наших научных институтов: солнечные двигатели, внутриатомная энергия, телевидение... какие заманчивые перспективы.

Кстати, ленинградский Дом ученых практически подошел к делу, заключив творческий союз с Межрабпомфильм. Уже готовы несколько сценариев научно-фантастических картин. Маститые профессора о юношеским жаром спорят о метраже, фабуле и сюжете...

И все же каждому ясно, что дело далеко не в одном жанре научно-фантастических фильм, как бы он важен и нужен ни был.

Зритель требует показа не отдаленного будущего, он хочет видеть обобщающий образ того будущего, которое своими элементами заключено в окружающей его действительности. Будущее относится к сегодня, как вторая очередь метрополитена к первой, образы этого будущего зритель жаждет видеть на полотне экрана. Зритель остро заинтересован, он хочет ощутить, увидеть развитие черт социалистического человека в условиях той полноценной культурной зажиточной жизни, которая обеспечена ему победой социализма. Через наше великое настоящее зритель хочет увидеть просвечивающее как бы двойной экспозицией еще более ослепительное будущее.

Вот тут-то проблема преждевременной дряхлости наших кинокартин, отцветающих в мгновение ока, невольно встает с большой остротой. Бурные темпы развития действительности выводят из строя многие произведения кинематографа накануне первого сеанса, иногда в самом буквальном смысле слова. Мы знаем случаи, когда пришлось остановить с'емки фильмы из-за появления закона об охране социалистической собственности, закона от 7 августа («Дважды рожденный» — Белгоскино). Революционная охрана социалистической собственности и верное толкование этой категории глубочайшим образом разошлось с содержанием сценария.

Существует старая неумирающая метафора — искусство есть боевое оружие в руках класса. В таком случае, где же средства против быстрого износа оружейной стали, против губительной усталости металла?

Наши картины воздвигаются на вулканической, дымящейся почве. Нужно учиться орлиной прозорливости у инженеров социализма — тогда время повернет лучшее из созданного нашими руками наиболее выгодной и яркой стороной.

Один из крупных мастеров художественного слова советовал драматургам как можно реже выводить в своих пьесах знаменитых писателей, художников и ученых, потому что (если дело идет не о конкретной исторической личности) все высказывания великого человека — персонажа пьесы — не смогут перешагнуть интеллектуального уровня автора.

Существенный совет, если истолковать его широко. Уж слишком часто возникает разительная диспропорция между автором и масштабом собственных его персонажей. Поневоле фильма недолговечна, если ее автор едва достигает подбородка действующих лиц, или, что гораздо чаще, заставляет своих героев сгибать колени.

С каждым днем усложняется задача драматургов экрана. С каждым днем становится все труднее быть достойным собственной тематики. Примеры мужества и героизма, проявляемые строителями социалистического общества на каждом шагу, умножаются также с каждым днем.

К сожалению, драматурги кино набрасываются только на те из этих примеров, которые и без того находятся в фокусе внимания.

Недавно в прессе промелькнули заметки о зимовке горсточки научных работников на ледниках одной из кавказских вершин. Зимовщики на вершине Кавказских гор много месяцев жили в досчатом домике, продуваемом насквозь страшными горными ветрами. Они жили много месяцев при температуре ниже нуля. Жили на такой высоте, куда не залетают горные орлы. Несколько десятков метров по склону ледника, отделяющих домик зимовщиков от будок с научными приборами, приходилось брать штурмом четыре раза в сутки, каждый раз с прямым риском для жизни. И в этих условиях, точно по часам, велись метеорологические наблюдения, шла исследовательская работа в самом сердце фирного льда.

То, что приведенный факт не затронул творческого внимания ни одного из драматургов кино, может быть об'яснимо только в силу недостаточного внимания ко многим замечательным сторонам нашей жизни.

Также давно просится на полотно советского экрана другая галлерея образов — советские люди на Дальнем Востоке. Это не только бойцы ОКДВА, пограничники, летчики — это и рядовые железнодорожники КВЖД.

В дни с'езда с негодованием узнали делегаты о новых арестах, произведенных среди работников КВЖД.

Аресты произведены среди советских граждан, начальников станций, депо, стрелочников, героически работающих под бандитскими пулями, работающих в сложной раскаленной атмосфере, ежеминутно подстерегающей провокации. Каждому рядовому железнодорожнику на КВЖД приходится сочетать напористость ударника с дипломатическим тактом наркоминдельца...

Слова Энгельса, сказанные им о людях эпохи Возрождения, еще в большей степени относятся к людям нашей эпохи. Энгельс писал: «Что особенно характерно для них, так это то, что почти все они живут всеми интересами своего времени, принимают участие в практической борьбе... и борются, кто словом и пером, кто мечом, а кто и тем, и другим».

Люди **меча и слова**, живущие всеми интересами своего великого времени, — вот норма того комплекса своеобразного ГТО, которую должен сдать каждый драматург экрана и которая сама является прививкой долголетия для картин, поставленных по его сценарию.

Серьезный самокритический упрек — это упрек в узости драматурга, писателя, вопреки широте и диапазону аудитории, и героев, — что так часто в наших условиях совпадает.

Одним из ярких проявлений этой узости является (еще так недавно) невнимание очень многих писателей к судьбам кинодраматургии.

Что происходило на участке драматургии кино? Маленькая горсточка писателей (сценаристов), целиком отдавшая себя работе в кино, варилась в собственном соку, тонула в толпе случайных гастролеров, неудачников и приспособленцев. Сценаристы были обойдены вниманием настоящей критики, изолированы от основного русла литературного движения. Драматурги экрана мрачно шутили, называя себя безымянными классиками, а свой вид литературного труда — «могилой неизвестного писателя».

Железная историческая логика включила в «собрание сочинений» каждого писателя его сценарии, а в общей контекст советской литературы — драматургию кино.

Вот почему такими смешными кажутся попытки недавнего прошлого отлучить сценарий от «лика литературы», попытки, которые даже и сегодня кое-где еще имеют место.

Попробуйте сегодня разбирать творчество Юрия Олеши без «Строгого юноши»; попробуйте говорить о Вишневском без анализа киноиоэмы «Мы из Кронштадта»; попробуйте говорить о Славине, не прочитав «Частной жизни Петра Виноградова».

Во всех указанных случаях мы получим неполный писательский образ, если выключить из работы писателя такую важную грань, как кинодраматургия.

Крупным положительным фактом является выпуск первого сценарного сборника под редакцией Бляхина и Шнейдера, хотя, быть может, печатание отдельных сценариев этого сборника по меньшей мере спорно.

Мы стоим на пороге большого под'ема кинодраматургии. Предвестники этого под'ема уже налицо. Достаточно перелистать страницы «Заключенных» Николая Погодина или «Анки» Катерины Виноградской. Нужно, чтобы наша критика кино была на высоте новых требований, выдвигаемых этим замечательным качественным под'емом.

БОР. БРОДЯНСКИЙ

Ленинград.

От редакции: Редакция отмечает, что автор основное внимание уделяет показу событий и почти не касается проблемы характера.

ВКЛАД В СИСТЕМУ ПОДГОТОВКИ

Огромный рост автомобильного парка нашей страны вызывает большую потребность в высококвалифицированных кадрах водителей машин (шоферов). Между тем существующая в настоящее время сеть стационарных школ, курсов и кружков по изучению курса автодела явно отстает от темпов роста автотранспорта и, с другой стороны, само качество подготовки водителей, особенно в кружках, на курсах и т. п., во многих случаях является совершенно неудовлетворительным, что находит об'яснение в недостаточном оборудовании аудиторий, отсутствии необходимых наглядных пособий, недостаточности преподавательского состава и пр.

В связи с этим изготовленный по заданию Цудортранса, об-ва Автодор и Союзтранса звуковой кинокурс автодела, представляющий основные разделы описательного курса автомобиля — двигатель, карбюратор, электрооборудование, трансмиссию, ходовую часть, взаимодействие отдельных агрегатов и механизмов, способы устранения встречающихся при работе автомобиля дефектов — является ценнейшим, не имеющим прецедентов не только у нас, но и за границей вкладом в систему высокоорганизованной подготовки шоферских кадров.

Сложнейшие моменты внутренних рабочих процессов отдельных механизмов автомобиля показаны очень наглядно и убедительно об'яснены, что способствует их прекрасному усвоению слушателями.

Совокупность ценнейших сторон кинокурса обусловливает необходимость самого широкого его внедрения в дело подготовки водителей для нашего социалистического автотранспорта.

Зам. нач. Цудортранса С. С. ПЕРЕПЕЛКИН

Проф. Чуданов — главный консультант «Автокурса».

„Автокурс"

ЭКЗАМЕН ВЫДЕРЖАН

Большая часть серии фильм, входящих в «Кинокурс» Автодора, закончена производством. Трест Союзтехфильм и его творческие работники, впервые приступившие к производству звуковых учебных фильм, выдержали трудный экзамен. Авторы «Кинокурса» правильно учли целый ряд весьма существенных недостатков, которые присущи были значительной части кинопособий. К числу этих недостатков относятся: перенесение на экран текста учебников, однообразие в способах показа, непонятность части кадров и даже эпизодов, нецелесообразное использование средств кино, утомительность, а потому и малая эффективность учебных фильм.

Все эти пороки ряда кинопособий базировались как на ошибочных «теориях» (например, о «киномоторе» обучения, о «самоценной» фильме и т. д.), так и на незнании основ педагогики, на недоучете особенностей тех аудиторий, для которых учебные фильмы предназначались. Содержание подавляющей части фильмы курса понятно даже неподготовленному зрителю. Фильмы смотрятся с неослабевающим интересом. Найдено много новых, ярких способов и приемов показа учебного материала. Специфические средства кино использованы изобретательно и способствуют активизации внимания зрителя.

В целях облегчения понимания учебного материала в фильмы введены аналогии и примеры. Запоминание обеспечивается повторным показом зрительных образов или повторным воспроизведением текста (слово диктора и надписи). Звук и цвет использованы очень смело. В показе содержания мультипликационных кадров режиссер Галлай (фильма «Карбюрация—теория») отошел от применения традиционных стрелок, указывающих на ту или иную деталь в конструкции об'ектов. Все это несомненные плюсы «Кинокурса». Почти у каждого режиссера и в каждой фильме этого курса можно найти новый методический прием или новый, вполне оригинальный способ показа учебного материала. Авторы «Кинокурса» внесли свежую творческую струю в учебную кинематографию, поновому осмыслили и пересмотрели ряд казавшихся незыблемыми канонов. В этом несомненная значимость «Кинокурса» Автодора.

Основной вопрос построения каждой учебной фильмы—это вопрос отбора учебного материала, подлежащего экранизации. Учебная фильма вне зависимости от времени ее использования (в середине или в заключение проработки темы) не должна вытеснять педагога, учебник, постановку опытов и демонстраций, применение, помимо кино, наглядных пособий других видов и т. д. Учебная фильма не должна быть «целостной», т. е. не должна полностью исчерпывать весь материал. Между тем, почти все фильмы «Кинокурса» — это «целостные» фильмы, включающие, например, показ таких демонстраций, которые не только могут, но и должны быть воспроизведены в аудитории самим педагогом. В правильности нашего утверждения можно убедиться, просмотрев, например, ролики режиссера Альтшулера из фильмы «Электрооборудование автомобиля». Деление фильмы на «уроки» в данном случае сделано формально, без необходимого методического обоснования.

Вполне естественно, что, вытесняя другие средства обучения, авторы курса перенесли центр тяжести педагогического процесса на фильму. Следствием этого является необычайно большой метражный об'ем курса и многословность его фильм. Каждый «урок», каждая фильма «Кинокурса» абсолютно, как мы уже говорили, понятна. Но эта понятность учебного материала любому зрителю достигается малоэкономными средствами, преподнесением готовых знаний в их элементарном «разжеванном» виде. Вот почему в фильмах так многословны дикторы, почему «Кинокурс»—это почти без перерыва говорящие фильмы, во время демонстрации которых педагогу, находящемуся в аудитории, нечего будет делать. Хорошо это или плохо? Мы полагаем, что такой способ построения звуковой учебной фильмы неправилен.

Педагог, используя кино в процессе учебной работы, должен иметь возможность, на основе учета индивидуальных особенностей слушателей данной группы, прервать показ фильмы, сопроводить ее отдельными репликами и замечаниями во время **демонстрации и сделать подытоживающие выводы после ее показа**. Весь «Кинокурс» сделан так, что взамен живого пояснения педагога диктор дает стандартные указания и реплики и даже обращается к зрителям с вопросами. А ведь несомненно, что ни надписи в немой, ни слово в звуковой учебной фильме не должны нести функций, превышающих значение смысловой нити, связующей зрительные образы и обеспечивающей удобство их восприятия. Смысловой об'ем текстового, словесного материала ни в коем случае не должен превышать смыслового об'ема зрительных восприятий. В фильмах «Кинокурса» об'ем словесного материала настолько превышает смысловой об'ем изображений, что режиссерам пришлось прибегнуть и к излишнему увеличению метража отдельных кадров и к показу различными планами «говорящего «экранного педагога». Этот «экранный педагог», в особенности показанный на крупных планах, невольно отвлекает внимание зрителя от основного учебного материала фильмы. Правильно установив принцип понятности учебной фильмы, авторы «Кинокурса» неправильно трактовали этот принцип, отождествляя его с чрезмерной элементарностью, с подачей знаний в готовом виде и с возможностью замены фильмой педагога и разнообразных средств обучения.

В фильме только поставлены, но еще не разрешены проблемы **применения аналогий и возбуждения** у зрителя интересов к учебному материалу. Большинство аналогий и примеров, использованных в курсе, взяты по их внешнему, а не по внутреннему сходству с об'ясняемыми явлениями и могут вызвать у обучаемых превратные представления.

Вопрос о возбуждении интереса у зрителя, об активизации его внимания в каждой фильме разрешен поразному. В одном случае разностильность «Кинокурса» сказалась с особенной силой. Например, в отдельных эпизодах фильмы «Карбюрация—теория» найдены педагогически правильные и оправданные приемы, активизирующие зрителя («мульти-ассистент», работающий как конструктор и пр.). Но режиссеры Доббельт и Жемчужный проблемы «интересности» фильмы в своих картинах решили совсем иными средствами. Весь учебный материал фильмы «Неисправности карбюрации» т. Доббельтом дан на фоне игрового показа автопробега, а т. Жемчужный в фильме «Неисправности электрооборудования» воспроизвел, хотя очень интересно, учебное практическое занятие. Нет слов, обе фильмы смотрятся с интересом. Но в «Карбюрации—теории» интересно показан и раскрыт самый учебный материал, и «интересность» фильмы помогает усваиванию этого материала; в фильмах же тт. Доббельта и Жемчужного зрителя заинтересовывает преимущественно не самый материал, а фон, на котором он показан (перипетии пробега, практического занятия, промахов участников и т. д.). Здесь проблема активизации зрителя **низводится до степени развлекательства**, не имеющего ничего общего с задачами и целями педагогической нагрузки. Такая «занимательность», как у т. Доббельта, схожа с элементами самой дешевой агитпропкартины.

Авторы курса применили ряд весьма условных приемов. К ним можно причислить: внезапное перенесение действующих лиц из одного места действия в другое, появление на экране слушателей, как бы находящихся в аудитории, введение в фильму музыки, не несущей определенной смысловой нагрузки, и т. п. Указанные приемы явились, надо полагать, следствием непродуманности тех или иных положений.

Выпуск на экран фильмы серии «Кинокурса» Автодора—это блестяще выдержанный экзамен. Но положения, на основе которых построен курс, нуждаются еще в проверке.

Н. БРАНИЦКИЙ

Тов. Жемчужный В. Л. — режиссер фильмы «Двигатель 3».

ЦЕННАЯ ФИЛЬМА

Очень многие из производившихся раньше учебных фильм оказывались мало понятными и недостаточно прочно закреплялись в умах зрителей доказываемые положения и выводы.

Понятность фильмы «Автокурс» признана всеми, как зрителями, так и критиками фильмы.

На одном из общественных просмотров отдельных частей картины комсомолка, окончившая краткосрочные автодоровские курсы, отметила, что некоторые существенные особенности устройства автомобиля стали ей понятны только после просмотра фильмы «Автокурс».

Тов. **Браницкий** в своей статье приветствует как чрезвычайно важное достижение понятность и ясность фильмы для неподготовленного зрителя и одновременно протестует против говорящих и раз'ясняющих частей, при помощи которых ясность и достигается.

В учебной кинематографии существует еще и другая, более резкая точка зрения. Так, например, физик **С. И. Иванов** понятность фильмы для аудитории отнюдь не считает ее достоинством (?!). Всю задачу раз'яснения он возлагает не на фильму, а на плечи педагога. Фильма с этой точки зрения должна быть понятной не всякому неподготовленному зрителю, но лишь такому, которого учит данный педагог.

В какой же степени эти рассуждения правильны, применительно к разбираемой нами фильме об автомобиле?

Активность педагога при демонстрации фильмы проявляется только в сопровождающем раз'яснении и акцентировании зрительного содержания кадров. Дополнить, спрашивать учащихся, учесть их знания в это время педагог, конечно, не может.

Нам приходилось составлять конспект подробных сопровождений для немой фильмы по профориентации в школе. Педагогу надо было раз пять просматривать фильму, запоминать текст, два раза репетировать, но даже при этих условиях он не всегда мог удачно вмонтировать свои слова по ходу фильмы. Наблюдались случаи, когда педагог при показе соответствующей фильмы забывал давать название некоторым демонстрируемым механизмам (лесовоз, штабелеукладчик, и т. д.), и **учащиеся поэтому не могли закрепить словом новый для них зрительный образ.**

Обычно педагог во время показа фильмы разговаривает скупо. Когда же он решается говорить, то очень нередко его раз'яснения не укладываются во время и в ритм движения фильмы, а это отвлекает внимание учащихся, в силу чего пропускается многое из демонстрируемого на экране.

Очевидно, словесное сопровождение фильмы затруднительно. Значит необходимо искать иные средства, делающие раз'яснения не только компетентными, но и поданными во-время. В этом случае не нарушается ход картины и полностью обеспечивается ассимиляция зрительного и слухового образов. Этого мы и достигаем в звуковом курсе.

— Но что же останется тогда делать педагогу?—спрашивает **т. Браницкий.** На этот вопрос нетрудно ответить.

Главная работа педагога — не во время процесса демонстрирования картины, а **до** и **после** ее показа. Предварительное изучение чертежей, моделей, сборка и разборка отдельных частей машины, изучение учебника и т. д. ни в какой степени не исключаются и не заменяются фильмой. Последующая беседа, опрос и учет знаний попрежнему останутся неот'емлемой частью педпроцесса. Самый выбор фильмы, порядок ее показа и выбор времени в ходе обучения — все это остается делом педагога.

Оппонентами подчеркивается недопустимость показа на экране опытов, которые могут быть проведены педагогом в классе. Но это далеко не так.

В ролике **Альтшулера** показано, как железные опилки распределяются на стекле под влиянием магнитного поля. Но если вспомнить, что этот эпизод является лишь звеном для создания **понятия о** магнитном поле и что он монтируется с аналогией ветра, а в дальнейшем с мультипликацией силовых линий, то необходимость показа этого опыта станет очевидной.

Во втором уроке картины «Карбюрация» демонстрируется опыт с пьезометром. Он нужен в картине, так как прибор в дальнейшем превращается в карбюратор. В данном случае осуществлен важный методический принцип — итти непрерывно от простого и общего к более сложному и конкретному.

Не следует забывать того факта, что даже при очень близком совпадении содержания учебника и фильмы, после киноурока у учащихся происходит увеличение реального об'ема знаний на 15—20 проц. и больше. Стало быть, фильма дает больше того, что мог дать педагог, и этой прибавкой педагог снова должен воспользоваться так, чтобы на основе прироста знания он смог углубить прохождение курса. Таким образом, чем больше мы облегчим работу педагога, тем больше мы рационализируем педагогический процесс и дадим возможность педагогу улучшить качество его работы.

Но действительно ли так хороша автодоровская фильма, что вполне и целиком рационализирует педпроцесс?

Фильма имеет значительные недостатки. Например в очень удачной фильме реж. **Галлая** остается непонятным, почему мотор, работающий на переобогащенной смеси, дает небольшую мощность, а работающий на переобедненной, дает большой расход топлива. По нашему мнению, мало целесообразен в методическом отношении урок 1-й «Электрооборудования» реж. **Хавалина.** Рассказывается, что в темноте ехать нельзя, что электричество нам осветит дорогу, что молния есть проявление электричества, что энергия вырабатывается на электростанциях, и т. п. На фоне общей хорошей мультипликации попадается, например, в роликах реж. Альтшулера не совсем удачная с математической точки зрения и мало понятная мульти. Можно было бы привести еще ряд примеров, иллюстрирующих методические срывы. Но одно достоинство неоспоримо — **это** понятность фильмы. Факт этот свидетельствует о том, что центральная задача соединения голоса руководителя и зрительного содержания кадров разрешена удачно.

Применение звука в серии автодоровских фильм не ограничивается голосом руководителя. Там, где нужно, применяются с учебной целью и производственные шумы. Так, эпизоды стука пальцев цилиндра и стука сработавшихся подшипников очень убедительны и поучительны, тем более, что не так часто эти стуки можно слышать на практике.

Заслуживает серьезного внимания и дальнейшего культивирования прием условного звука мультипликации при изменении движения отдельных частей механизма. Здесь условный звук, на наш взгляд, чрезвычайно облегчает восприятие и обеспечивает четкий ритм, привлекающий внимание.

Музыка вводных и заключительных кусков, на наш взгляд, не оправдала себя и в такой форме не имеет большого применения в курсе. Наоборот, промежуточная музыка, например, при проездах автомобиля или при сопровождении производственного процесса, оправдала себя, поскольку она не играет самостоятельной роли, а служит лишь аккомпанементом, вводящим зрительные восприятия в общее ритмическое русло.

Спорен был вопрос о целесообразности применения аналогий. Но он разрешен в пользу данного приема. Правда, этот способ изложения получил чрезвычайно суженное применение в курсе. Количество аналогий во всех фильмах невелико и интерес зрителя возбуждается, главным образом, не этими средствами. Опыт применения аналогий все же показал, что ужасающей вульгаризации и искажения истинного смысла учебного материала не получается, а именно это предсказывали противники аналогии в сценарном периоде.

Всеми отмечаемый большой интерес зрителей в процессе демонстрации фильмы, в основном, достигается средствами логического развертывания технической мысли. Довольно часто и очень удачно применяется прием «превращения», т. е. усложнения простой схемы в развитую и понятную в своих сложных функциях деталь машины (пример—«Карбюрация» реж. **Галлая**).

Четкие звуковые контуры и паузы увеличивают интерес, властно привлекают внимание зрителя-слушателя. В отдельных местах применение цвета еще больше повышает интерес. Все это вместе обеспечивает ту понятность, о которой мы говорили выше.

Можно различить три типа серий в «Автокурсе».

1. Вводно-теоретические, содержащие элементы физики и необходимые для сообщения общеобразовательных сведений, подготовляющих к дальнейшему пониманию самой машины (ролики реж. Альтшулера — «Электрооборудование»).

2. Фильмы, об'ясняющие функции отдельных частей машины (таковы уроки по карбюрации реж. Галлай).

3. Фильмы по эксплоатации автомобиля (реж. **Доббельта и Жемчужного).**

Каждая из этих фильм имеет свои особенности, свою методику, цели и право на существование. И потому нельзя говорить о разностильности «Автокурса» или же сравнивать фильмы одного типа с другим.

Законность первых двух типов ни у кого не вызывает сомнений. Третий же тип фильмы вызывает обвинение в агитпроповщине. Справедлив ли, однако, этот упрек?

Возьмем фильму реж. **Жемчужного** «Заправка автомобиля». Она четко построена **по типу задачи.** Педагог может в необходимый момент остановить фильму и предложить учащимся самостоятельно разрешить поставленную на экране задачу. Это придает особую остроту и значение и очень помогает усвоению знаний. Поэтому нельзя отрицать целесообразности такого метода. Он показал свои хорошие стороны в практике военно-учебных фильм. В фильме «Автокурс» найден новый, интересный и педагогически нужный тип учебной фильмы.

Н. ЖИНКИН

Кадр из фильмы «Автокурс»: учащийся демонстрирует свои познания по освоению техники мотора

ПРОТИВ ПРЕДРАССУДКОВ

Кинематографистам из работы с'езда писателей надо извлечь свои особенные уроки.

Стало ясно, что наша литература **потянулась** всем своим **фронтом** на **новую высокую ступень**, влекомая общим под'емом культуры и благосостояния в стране, начавшей эпоху **социалистического возрождения** человечества.

На этом с'езде звучала сама жизнь. И никогда раньше не было настолько очевидным единство художников и **творческих масс**, создающих новый мир.

Неудержимая, как весеннее половодье, культурная революция все настойчивее стучится и в кино. Запросы культурно растущего массового зрителя все повышаются. Постановление ЦК в апреле 1932 г. ликвидировало групповые мерки и групповые каноны, применявшиеся для оценки общественных и эстетических достоинств художественных произведений. **Перед кино встало требование выдержать экзамен на право занятия достойного места в рождающемся новом социалистическом искусстве.**

Новые требования зовут кино к новому под'ему. Нам надо осознать эти новые требования.

Нашей кинематографии посчастливилось. Складывающиеся заново общественные условия для нового расцвета искусства совпали с техническим перевооружением кино (овладение звуком).

А оба вместе эти факторы делают обстановку, которая, можно сказать, требует от киноискусства смелости, создавая для дерзаний подлинной правды и подлинной силы самую реальную почву и тем самым заранее обрекая на осмеяние всякое беспочвенное кривляние и подделку под новаторство. **Духом обновления и смелых исканий веет от теперешней обстановки для художников кино.**

Псевдоноваторство легко. Новаторство настоящее трудно. У нас в кино была порочная традиция понимать новаторство как путь к усложнению, к темноте, к нюансу, к любованию деталями. Такое понимание — дань формализму.

Плодотворные и великие новаторства в искусстве всегда вели к включению в общение посредством искусства новых, более широких социальных кругов.

Величие новаторства в том, что оно находит для глубоких идей и чувств язык, понятный миллионам.

Начавшаяся эпоха расцвета социалистической культуры, создаваемой миллионами сознательных творцов, требует от нашего искусства как раз такого новаторства, которое ищет предельной простоты, предельной доходчивости и понятности для миллионов—всей той глубины, какую содержат идеи нашего времени.

На с'езде писателей было две речи кинематографистов. В превосходной речи т. Юкова прозвучала свежесть веяний новой полосы нашей кинематографии.

«Специфика кино,—сказал тов. Юков,—заключается в синтезе лучших достижений литературы, театра, живописи и тех особых выразительных средств, которыми располагает кинематографическая техника. Правильно понять революционный смысл кинематографического искусства — это значит признать кинематограф как большое синтетическое искусство и суметь использовать это искусство в интересах создания бесклассового общества».

Эти положения заключают самое резкое противопоставление излюбленным и довольно прочным предрассудкам, которые диктовали кинематографистам боязнь каких-либо заимствований у соседних искусств, особенно у литературы и театра. «Литературность» и «театральность»—этим еще многие кинопяни пугают маленьких кинодетей. Мы часто грешим ограниченным пониманием киноспецифики. Мы возводим ее в абсолют. Представляем ее границы как незыблемые и неподвижные, тогда как они эластичны и подвижны; об этом говорит история любого искусства.

В речи тов. Зархи было сказано много мужественных и верных слов.

«Кинематографисту не нужны варяги. Ему не нужны ни гости, ни филантропы. Ему нужны работники, квалифицированные мастера, владеющие всеми тонкостями этого искусства».

Тов. Зархи правильно призывал к разнообразию тематики, к разнообразию выразительных средств; он правильно говорил о страстности политического темперамента нашей кинематографии, о глубоком языке, о живописности образов. Но в этой речи оказались **приоткрытыми немало щелей, через которые пролезают или могут пролезть старые предрассудки,** и как раз предрассудки, стоящие в противоречии с тем, что в целом защищал т. Зархи.

Речь т. Зархи зовет к борьбе за высокое мастерство, за высокую культуру творчества. Это очень хорошо. Но тут же щель: «Я считаю, что так называемая неудача «Дезертира» или «Ивана» Довженко дороже и ценнее как учеба, как опыт, нежели успех любых «Марионеток».

Неудача дороже успеха. Это не ради парадокса. Совсем недавно это было программой определенного течения. О какой неудаче и каком успехе идет речь? О неудаче и успехе перед зрителем. Этой неудаче и этому успеху, очевидно, противопоставлены какие-то подразумеваемые иные успехи или «неудачи сами по себе» или «сами в себе», однако совершенно неприемлемо для нас допущение самого соединения в одном явлении искусства неудачи в оценке зрителя и успеха «сам по себе», успеха для каких-то избранников. Социалистическое искусство поднимает зрителя, ведет его вперед, пред'являет к нему серьезные требования, это верно, но оно не может работать в **разрыве с творческой массой. В обществе, идущем к бесклассовости, претензия художника на непонимание «толпы» — реакционна.**

Наша социалистическая современность владеет материалистическим пониманием своей действительности и законов ее развития; она может понять самую дальнюю прозорливость художника, как бы смело он ни заглянул в глубины настоящего и в горизонты будущего. Наш художник обязательно будет понят современниками. Впрочем, реально говоря, о каких таких глубинах, непонятных современной «толпе», идет речь в «Дезертире»? Ни о каких.

«Учеба», «опыт» «Дезертира» есть только выражение надежды и решимости сделать лучше. Эта надежда может оправдаться, а может и не оправдаться. Тогда как неудача «Дезертира» перед зрителем есть **реальный факт,** отрицательные последствия которого так или иначе дают себя знать.

Если бы т. Зархи не хотел открывать щели для отсталого предрассудка, измеряющего достоинства художественного произведения в наше время вне связи с оценкой этого произведения зрителем, он должен был бы свое положение выразить, кажется нам, скорее так:

Для нас печальней неудача перед зрителем такого таланта, как автор «Дезертира», чем художественная слабость и недостаточность свежести, новизны и вкуса в «Марионетках». Для нас нетерпимей первое, чем второе. Ибо первое говорит о пренебрежении крупного художника тем, что должно быть его первой заботой, говорит о вине художника и его окружающих, а второе говорит только о том, что произведение средних достоинств есть произведение средних достоинств.

В сделанном т. Зархи утверждении—«дороже и ценнее нам как учеба, как опыт»—скрыт предрассудок о своеобразном праве на своеобразное экспериментаторство, предрассудок, когда-то не менее распространенный, чем разделение успеха на почетный «успех в себе» и компрометирующий «успех у зрителя».

Новаторство означает выпуск на публику совершенно законченного, ясно выраженного эксперимента. **Всякое свежее и оригинальное художественное произведение есть своего рода новый эксперимент, но выдавать за новаторство рыхлую неопределенность, неясное брожение еще несозревших поисков нельзя.** Нельзя оправдывать нестройность и хаос композиции «учебой» и «опытом». Зачем давать нам опыты неудачные? Почему, наоборот, не блеснуть бы опытом совершенных? Делать ученические вещи и учиться надо в школе, в студии, а не перед зрителем.

Тов. Зархи сопоставляет «Дезертира» и «Марионеток». Обе вещи — не на материале нашей советской действительности. Предпочтение таким образом у т. Зархи здесь не тематическое.

Тов. Зархи много говорил о «большом стиле» нашей кинематографии. Здесь самое неясное место его высказываний. Он смешал защиту «большого стиля» с протестом против недостаточного охвата тематики текущего дня и тематики героического прошлого пролетарской революции. Относительно тематики с ним всякий согласится. Но что такое «большой стиль?»

Тов. Зархи говорит: «Сила лучших произведений нашей кинематографии в четкости и глубине мыслей, в живописности образов, в страстности политического темперамента, в высокой творческой индивидуальности ее мастеров».

Мы спорим не о словах, — идет ко всему этому термин «стиль» или не идет. Но в этих характеристиках нет никаких точных критериев, по которым можно было бы заранее отводить еще только намеченные постановки «Мертвые души», «Стенька Разин». Почему же их отводит т. Зархи? По соображениям тематики? Нет! Протестуя против малой отраженности современной жизни в тематике последних постановок, он все-таки высказывается за разнообразие тематики и жанров.

Остается другое соображение: «Гроза», «Стенька Разин» и др. есть, — говорит т. Зархи,—«культурническая линия», а не «большой стиль». Но и здесь критерий неясен. Почему экранизация «Матери» не отнесена к «культурнической линии»?

Неясности т. Зархи и здесь не случайные. Против его воли в эти неясности ввязался тоже один из прочных старых предрассудков наших кинематографистов. У нас был культ так называемых «больших полотен», где в плане «большого стиля» давалась энциклопедия проблем современности. «Дезертир» в значительной мере сделан по такому рецепту; в нем и стратегия стачечной борьбы на Западе, и капиталистический кризис, и предательство социал-демократии, и рост нашего строительства, и ударничество, и т. д. и т. д. В этом смысле «Дезертир» **был выразительным собранием недостатков схематической фильмы,** недостатков, начинавших уже стареть к появлению «Дезертира» на экране. Отсюда, а не от «учебы» и «опыта», неудача «Дезертира».

По распространенному предрассудку «большой стиль» видел часто гарантию успеха художественного произведения в природе выбранного материала, в значительности самой темы. Вот откуда у «большого стиля» была лихорадочная жажда темы «погенеральней»! Искатели «больших полотен» хотели ходить обязательно только на цыпочках и с угрюмостью на лице. За внешней значительностью и за универсальностью охвата они теряли глубину, выразительность, остроту, свежесть неожиданного раскрытия темы.

Разнообразие нашей жизни возрастает. Усложняются запросы зрителя. Страна переживает небывалый под'ем. Социализм входит во все поры нашего существования. И сейчас показ даже мелочей нашего быта, сделанный с глубиной осмысливания и с блеском выразительности, может зазвучать для умирающего капитализма не менее революционно, чем всякое другое явление нашей жизни, вчерашней или сегодняшней.

Тов. Зархи сказал правильные слова о сюжете: «В силу своеобразия киноискусства сюжет в фильме играет более действенную роль, чем в литературе и даже в драматургии. Овладеть искусством сюжета — наша обязанность».

Но и здесь, к сожалению, он приоткрыл небольшую щель.

Тов. Зархи против «декретирования» сюжета. Если он имеет в виду административное декретирование, то он прав. Если же он имеет в виду **творческую борьбу за внедрение сюжета,** то он не прав. **Нельзя в таком большом вопросе быть принципиально нейтральным, как пытается делать т. Зархи.**

Есть тенденции омелководить сюжет, тенденции к сюжетной пустоте. С ними надо бороться. **Но надо итти твердо к кристалльной четкости в конструкции кинодраматургических произведений. Надо учиться концентрировать, сгущать идейную наполненность в типичные характеры и в типичные обстоятельства.** И если говорить вместе с тов. Зархи о «большом стиле», то надо было бы сказать, что **глубокому сюжету обязательно место в большом стиле и что вне глубокого сюжета нет** «большого стиля»! Это было бы более принципиальной позицией.

В заключение о «специфике».

Тов. Зархи правильно сказал: «Плохо то, что писатели не обогатили кинематографию, что на основе их пьес нужно еще писать сценарии для фильм». Мы должны напоминать об этом писателям. Но вместе с тем надо бережней подходить к индивидуальности авторской манеры писателей, приходящих в кино, и не глушить их догматами «специфики». Надо каждый раз внимательно приглядеться к делу, прежде чем отсечь то или иное по соображениям специфики.

Надо помнить, что границы специфики могут в умелых и смелых руках повиноваться дерзким художественным целям, и они же становятся тиранами там, где творческая мысль робка и ленива.

Упадок мастерства будет неизбежен, — а с ним и приход худшей театральности, худшего забвения завоеванного, — если творческая энергия, вместо того чтобы быть направленной на овладение образами новой действительности, будет обращена на охрану уже добытого и достигнутого формального уровня. **Не из специфики кино надо выводить наши драматургические задачи, а в новых драматургических задачах искать указаний к изменению и приспособлению специфики.** Нужно знать специфику не для того, чтоб перед ней пасовать, а для того, чтоб ею управлять и изменять, по надобности, ее границы.

В глубокой основе «природа кино» есть и будет тем, что мы из нее сделаем в меру наших способностей, нашей изобретательности и нашей смелости. «Границы» нашего искусства бывают часто слишком узки только оттого, что мелки или смутны наши идеи.

Не надо бояться, что в посудную лавку киноспецифики ворвутся буйным вихрем новые требования нового искусства. Пусть этот «варварский» вихрь разобьет кое-какие фарфоровые безделушки; пусть будут растоптаны кое-какие уже увядающие цветы. Пусть! Зато скорей распустятся новые, — сочней и блистательней старых!

И. Ф. ПОПОВ

ЕЩЕ О „ПЫШКЕ“

Опытный сценарист и начинающий режиссер Михаил Ромм совершил мужественный, с точки зрения коридорного кодекса Потылихи, поступок. Он начал свою биографию режиссера, свой путь к славе немой фильмой. Это мужественно потому, что по упомянутому уже коридорному кодексу конченных и еще не начавшихся «хэтров» немая фильма — это позорное дело, нечто вроде ссылки, наперед обреченный «второй сорт» кинематографии, неспособный делать погоду и принести настоящую славу.

«Пышка» удалась Ромму. В «избранных» кинематографических кругах, тех кругах, где создаются и рушатся репутации, эту немую фильму обсуждают, ею занимаются, о ней говорят не меньше, чем о гвозде наступающего киносезона—александровских «Веселых ребятах». Мужественный поступок Ромма приобретает немалое принципиальное значение. Оказывается, не немые фильмы неспособны делать погоду, а люди, которые отмахиваются от них, как от неблагодарной и никому ненужной работы («я, мол, перерос»...), не немое кино по природе второсортно, а люди, которые обречены второму сорту, даже если доверить им звуко-цвето-стерео-боевик...

Михаил Шнейдер в статье о «Пышке» («Полнокровный памфлет» — «Кино» № 37 (629) от 16 августа 1934 г.) пытается подвести теоретическую базу под «антинемые» настроения «коридора», как-то незаметно узаконившиеся под шумок столичных звуковых просмотров.

«Кроме того, что опытный драматург давил неопытного режиссера, звуковое кино давило в «Пышке» на немое. Былая высота немого кино часто противопоставляется косноязычию звуковых картин. Верно, конечно, что в последний период развития немого кино оно было во много раз совершеннее искусства первого периода звукового кино. Но противопоставление их имеет не больше смысла, чем вопли о засорении русского языка словами революции. Вместо аргументации картинами создается миф о немом кино, особая специальность платонической любви к нему и, вероятно, не без задачи смотреть назад, а не вперед. Но неоспоримо, что язык немого кино уже не выразителен для нас, что его трудно слушать и еще труднее на нем говорить. Словарь и строй кино переменились. И так же, как требуется не столько творческое напряжение, сколько особый талант стилизации, чтобы хоть полчаса проговорить на дореволюционном языке, который еще пятнадцать лет назад казался совершенно естественным и достаточно пожестительным, работа в немом кино неизбежно связана с утечкой свободы и языковой простоты. Деревянность изобразительной интонации в «Пышке», чрезвычайно похожая на тот акцент старательности, с которым говорят на чужом языке, в значительной степени происходит именно от того, что «Пышка» произнесена на уже действительно онемевшем и архаическом наречии».

Что здесь верно? Что звуковое кино идет на смену немому. Можем добавить, что советская кинематография (не только производство, но и прокат и механическая база) всячески форсируют этот процесс. Но отсюда — не только сегодня, но и завтра, и послезавтра — еще далеко до признания зрителем языка немой фильмы языком архаическим, ощущение зрителем немого экрана, как онемевшего.

Если бы это было так, советское кино стояло бы перед лицом совершившейся катастрофы, ибо где нашли бы зрителя десятки тысяч немых экранов нашей страны? Вкус к охвашке, к древностям — удел одиночек. Постановка вопроса у Шнейдера, хочет он того или нет, логикой «обратного хода» вычеркивает некое кино из числа действующих и действенных искусств, оставляя на его долю роль изысканного развлечения для людей, которым доступна своеобразная и тонкая прелесть архаизма. Само собой разумеется, что такое стилизованное восприятие немой фильмы исключает возможность ее прямого воздействия на зрителя — и содержанием своим, и формой — и политического, и художественного, идейного и культурного...

Сегодня еще «тиражное» соотношение звуковых и немых фильм с точки зрения охвата ими массового зрителя равно, грубо говоря, соотношению тиражей изданий «Академии», с одной стороны, и «Романгазеты», с другой. Практика, опирающаяся на теории типа шнейдеровской, приводит к тому, что миллионы зрителей немых установок вынуждены довольствоваться «За монастырской стеной» и ей подобными немыми фильмами из так называемого золотого фонда проката. Довольствоваться отнюдь не в порядке «архаических» курьезов, а в качестве **хлеба насущного,** продолжающего отравлять умы и вкусы зрителя, у которого еще не выработалось острое чувство формы и стиля, способное служить противоядием против **смысла** привозной и отечественной киномакулатуры, продолжающей иметь хождение на наших немых экранах. Критик Шнейдер совершает ошибку, пытаясь узаконить свое суб'ективное ощущение немой фильмы: он забывает сделать поправку на свое законно рафинированное профессиональное восприятие.

В споры об уровне массового советского кинозрителя, о том, что ему нужно и не нужно, «можно» и «нельзя» внесено было в свое время, да и сейчас вносится немало демагогии. Попробуем обойтись без нее.

Обратимся... к географии. На сегодняшний день наша киносеть распределяется таким образом, что во всех или почти во всех крупных промышленных и культурных центрах мы имеем и **звуковые и немые кинотеатры.** И те и другие обслуживают в этих центрах пролетарского, в основном, зрителя, который практически сейчас уже не нуждается в какой-то особой упрощенной или облегченной «духовной пище». Ему уже доступно — и наша страна этим заслуженно гордится, — любое произведение любого искусства, если только оно нарочито не затемнено и тем самым, по существу, в равной мере трудно для восприятия людьми любого культурного уровня, без скидки (или, наоборот, «накидки») на пролетарское происхождение.

Звуковых экранов пока не имеет главным образом **сельская** киносеть и наиболее «глухие углы» страны, еще не переставшие пока быть глухими. Здесь безраздельно господствует немая фильма. Естественно предположить, что по ряду других признаков уровень зрителя в массе здесь ниже, чем в более крупных центрах. Коротко говоря, как и следовало ожидать, распределение дефицитной звуковой киносети подчинено законам экономической и культурной географии страны.

Это следовало бы учитывать при производстве немых фильм. Следовало бы **предназначать** немые фильмы для тех мест, куда не могут попасть звуковые. И следовало бы совершенно честно и прямо, без излишеств, но и без культурного зазнайства, без забегания вперед «за зрителя» особенно тщательно продумывать новые немые фильмы с точки зрения их безусловной **доступности, понятности, массовости.** Нам важно, чтобы там, куда проникает **только** немая фильма, зритель мог получить от нее максимум, так сказать, идейно-художественной пользы, а для этого она должна в восприятии перевариваться без остатка, быть понятной, доступной и близкой до конца.

«Пышка» не отвечает этому требованию. Это не абсолютно массовая, не общедоступная, не популярная (в лучшем смысле слова) фильма. Шнейдер потому имеет некоторые основания для приведенного нами рассуждения, что «Пышка» адресована зрителю звуковых экранов, она соизмерима с звуковыми фильмами. Ромм не почувствовал, что сегодня немая фильма — это фильма не в «общий котел», а с особым адресом.

В чем сложность «Пышки», ее непростота, ограничивающая круг зрителей, до которых она дойдет, которых она заденет? Не в теме, — **тема «Пышки»** законна и значительна **для** любого зрителя любого экрана. Не в режиссерской манере, — ибо в данной фильме сложен не результат работы, а ее технология: **монтаж** «Пышки» труден для режиссера, а не для зрителя. И даже не в том, на чем обычно спотыкаются люди при всякого рода экранизациях литературных произведений. «Пышка» свободно, целиком вместила новеллу Мопассана. Расчет соотношения масштабов новеллы и фильмы сделан правильно, зрителю не приходится обращаться к книге, чтобы понять фильму.

Не общедоступность, усложненность «Пышки» кроется **в творческом методе сценариста,** в характере его подхода к теме, в избранных им средствах раскрытия этой темы. «Пышка» — фильма, пользуясь терминологией библиографических бюллетеней, **для подготовленного зрителя.** Богатство содержания этой фильмы не заключено в ней самой с предельной чувственной обязательностью зрительных образов, а раскрывается в многочисленных и разнообразных ассоциациях, на возникновение которых у зрителя благодаря зрительным образам фильмы автор рассчитывает.

Между тем эти ассоциации не у каждого зрителя возникают, ибо они требуют определенной культурной подготовки, они рассчитаны в большинстве на память, знания, — а знания всего того, что нужно Ромму, у зрителя может и не быть...

Историческая атмосфера рассказанного в «Пышке» эпизода, даже самая сущность всей коллизии, ее обусловленность конкретной, исторической и социально-бытовой обстановкой даны лишь в намеках стилистического, порой чисто декоративного порядка. Фильму, как зрелище, составляет построенное на портретах динамическое раскрытие **абстрактного** психологического образа «девяти руанских патриотов».

Вот и пример. Слова **«руанский патриот»,** несущие в скупых надписях фильмы огромную нагрузку конкретизации материала, — всем ли зрителям эти слова говорят одинаково много? Все ли зрители почувствуют за словом «руанский» не только географическое обозначение, но и весь сложный стилевой аромат французской провинции и Флобера и Мопассана? А слово «патриот»—ведь оно приобретает нужный Ромму иронический привкус именно и только в сочетании не с прямым географическим смыслом, а с богатой ассоциативной нагрузкой эпитета «руанский»...

Другой пример — весь образ «демократа» Корнюдэ, лишенный в фильме (если зритель воспользуется своим правом не знать, или не помнить Мопассана) всякой самостоятельной функции, превратившийся в «болвана» для отыгрыша Пышки, — в силу невозможности в данном строе вещи осмыслить этот персонаж прежде всего как **политическую** карикатуру.

М. Шнейдер в цитированной уже статье в похвалу фильме дает следующее ироническое перечисление:

«В «Пышке» нет Руана, батальных сцен, повозок, пушек, отступления французов, дождя, грязи, колес, копыт, беженцев, плачущих женщин с детьми на руках, снова колес, снова копыт, панорам, толстых француженок, раненых, убитых, касок, военной амуниции, — всего того, что по немецкой поговорке очень просится, но не нужно».

Так ли уж не нужно? Оставляя в стороне иронические преувеличения этой цитаты, мы думаем, что удача «Пышки» была бы более полной, а фильма в целом более полнокровной, если бы кое-что из перечисленного Шнейдером в ней действительно оказалось налицо. Не нарушая яркого, сочного и тонкого стиля фильмы, это обеспечило бы прямое **безусловное** восприятие **любым** зрителем **всего** того, что хотел рассказать автор о Руане, франко-прусской войне, Пышке, буржуазии и патриотизме...

Л. ШАТОВ.

КОНКУРС НА СЦЕНАРИИ

ЦК КП(б) Грузии вынес решение о проведении в 1937 г. всенародного торжества в ознаменование **750**-летия со дня рождения великого поэта **Шота Руставелли** (см. «Правду» от 22 августа).

Выполняя обязательства, принятые на основе решения ЦК, Госкинпром Грузии приступил к экранизации бессмертной поэмы Шота Руставели — «Вепхвис Ткаосани» («Человек, носящий тигрову шкуру»).

Учитывая огромное значение экранизации величайшего памятника грузинской литературы, Госкинпром Грузии об'явил конкурс на лучший литературный киносценарий «Вепхвис Ткаосани».

Киносценарий должен будет представлять собой высокохудожественное драматургическо цельное произведение, с сохранением всех лучших мест поэмы и ее героев. По об'ему сценарий должен быть рассчитан на одну полнометражную звуковую фильму (на 7 частей).

Для лучших литературных сценариев установлены три премии: 1-я в **30 тысяч** рублей, 2-я в **20 тысяч** рублей и 3-я в **15 тысяч** рублей, которые будут присуждаться специально избранным жюри конкурса.

Рассмотрены будут также и либретто, представленные на конкурс, причем премии за либретто, принятые вместо сценария, будут выданы в половинном размере соответственно разряду.

Конкурс — закрытый.

Окончательный срок представления на конкурс сценария установлен 30 июня 1935 года. Со всеми справками и материалами надлежит обращаться **в Тифлис на кинофабрику Госкинпром Грузии.**

ДЕТСКИЕ ТЕАТРЫ

Вслед за Ленкино, которое организовало детский кинотеатр в «Рот фронте», Межрабпом, с 5 сентября организовал детские сеансы в одном из крупнейших кинотеатров Ленинграда «Великан».

Ежедневно четыре дневных сеанса отводятся для детей и школьников. Для ведения массовой работы приглашено 7 консультантов-педагогов и затейников. Все немые фильмы сопровождаются словесным раз'яснением содержания картины. В репертуаре на ближайший месяц «Рваные башмаки», «Карьера Рудди», «Мать», «Броненосец Потемкин», «Большой Токио» и др.

С организацией двух больших детских кинотеатров значительно улучшается обслуживание детского кинозрителя в Ленинграде.

А. К.

«ПОГОВОРИМ О ЗВЕЗДАХ»

Ленинградская кинофабрика заключила договор с писателем **Ник. Никитиным** на написание сценария «Поговорим о звездах» (по его одноименной новой повести).

— Сценарий «Поговорим о звездах будет сделан в жанре лирико-романтической комедии, — сказал нашему ленинградскому корреспонденту Ник. Никитин. — Я надеюсь, что срок написания будет мною выдержан и в мае сценарий будет сдан фабрике. Режиссер для моего сценария еще окончательно не намечен, но не исключена возможность, что ставить картину будет **Ф. Эрмлер.**

ВЕРЕВКИ И СУХАРИ... ВМЕСТО ПЛЕНКИ

Кинофабрику и копировальную фабрику Госкинпром Грузии снабжает по договору пленкой Шостенская фабрика.

Колоссальное количество бракованной пленки, которое получает от Шостки Госкинпром, приводит к систематическому недовыполнению планов копировальной фабрики, и это тяжелым грузом ложится на производство художественных фильм. Негативная фабрика «Союз» имеет массу недостатков, как-то дыхание, бегающую перфорацию, пикпик, вуаль, царапины и т. д., поэтому приходилось обычно снятые эпизоды переснимать вторично, что удорожало стоимость фильм, удлиняло срок их постановки и т. д.

Особенно ярко сказались недостатки отечественной пленки во время с'емок фильм «Мито», «Аршаул» и «До скорого свидания».

Безответственность, с которой Шостенская фабрика снабжала Госкинпром бракованной пленкой, очень дорого обходится государству. Очевидно, бракераж и контроль пленки на Шостке совершенно отсутствуют, иначе чем об'яснить такой случай, когда оператор Дигмелов, заряжая перед с'емкой кассету, обнаружил в коробке с пленкой куски... сухого хлеба и еще какие-то неопределенные предметы. Много и других «сюрпризов» можно обнаружить в коробках с пленкой Шостенской фабрики: пыль, грязь, обрывки веревок — вот неполный перечень «приложений» к пленке...

Шостенская фабрика плохо борется за честь фабричной марки, за то, чтобы советская негативная пленка была лучшей в мире.

Не лучше обстоит дело и с позитивной пленкой. Сейчас на копировальной фабрике Госкинпром лежит около **160 тыс.** бракованного позитива. **Вся последняя партия пленки оказалась сплошным браком.** Из этой посылки было отпечатано около **20 тыс. метров** позитива, но пришлось все целиком забраковать.

В результате—**копировальная фабрика стала.** Срочные заказы массовой печати, первый позитив картин, хроника не могли быть выполнены из-за этого.

Для ликвидации этого положения был вызван представитель Шостенской фабрики на место. Проверив пленку, представитель химик **Калпинский** заявил, что **пленка действительно бракованная и в производство пущена быть не может.**

Как же могло случиться, что такое огромное количество заведомо бракованной пленки было отправлено под видом приличной пленки?

Виновников в обмане, в надувательстве государственной организации надо немедленно же привлечь к ответственности. Дирекция Шостенской фабрики **должна повести решительную борьбу за улучшение качества своей продукции.**

Некоторые номера эмульсии и коробки пленки говорят за то, что мы можем делать хорошую пленку. Надо добиться того, чтобы вся пленка была высококачественной. Ни одного метра брака. Советская пленка должна быть лучшей в мире.

Оператор Д. КАНДЕЛАКИ.

Тифлис.

НОВЫЙ ТЕАТР

В Минске (Белоруссия) открылся новый звуковой кинотеатр «Пролетарий» со зрительным залом на 1000 мест. Театр оборудован по последнему слову техники. День открытия кинотеатра был отмечен трудящимися Минска как большой культурный праздник.

ДОМ КИНО ЛЕНАРРК

После двух с половиной-месячного ремонта открылся Дом кино ЛенАРРК. В день открытия первым экраном были поставлены «Весенние дни».

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

Уважаемый товарищ редактор!

В номерах вашей газеты от 10 и 16 августа с. г. помещены две статьи: «Список благодеяний» и «Заключение списка благодеяний», в которых мое имя связывается с неблаговидными фактами.

Считаю необходимым заявить:

Должность директора Дома кино я исполнял временно, в порядке общественной нагрузки, два с половиной месяца — с 20 февраля до 7 мая 1934 г.

К моменту начала моей работы я застал в Доме кино полное отсутствие средств и полуторамесячную задолженность по зарплате. В день моего ухода Дом кино имел прочное финансовое положение — из 72 тыс. руб., полученных мною для Дома кино, за 4 мес. организационной работы было истрачено 18 тыс. руб. **исключительно** на зарплату, коммунальные услуги (16,4 тыс. руб.) и культобслуживание (1,6 тыс. руб.).

В начале моей работы, по моему представлению, советом Дома кино были утверждены смета-финплан, штаты и положение. Мною также была организована отчетность.

Работой строительства, ремонта и оборудования Дома кино я не руководил. Эту работу вел непосредственно ГУКФ через своего уполномоченного. Никаких расходов строительства — в том числе и на продовольствие (бутерброды) — за время моей работы Дом кино не оплачивал, так как я распорядился этих счетов ГУКФ не принимать.

Ввиду того, что Дом кино совершенно не имел собственного транспорта, президиум Дома, по моему представлению, ассигновал 1500 рублей на транспортные расходы, связанные с открытием Дома кино. Ко дню открытия в течение нескольких дней работали несколько такси, на что и было израсходовано 1448 рублей.

За время моей работы никаких банкетов, вечеров, чествований и т. п. в Доме кино не было.

Ресторан начал свою работу со дня открытия Дома кино. Банкет в день открытия — дата моего фактического ухода из Дома кино — был организован на основании постановления секретариата РосАРРК и совета Дома кино.

От руководства банкетом я был освобожден. Через полтора месяца после моего ухода из Дома кино мне стало известно, что ресторан во время банкета перерасходовал 5 тыс. рублей.

Вопреки утверждению статьи в газете, этого перерасхода я не утверждал, как и не утверждал самого отчета ни по банкету, ни по ресторану.

С Новоселовым, рекомендованным в Дом кино ГУКФ, я почти не работал — он был принят за 15 дней до моего ухода из Дома кино. Поткина я вовсе не знаю — он принят после моего ухода.

До конца августа я был в отпуске, о существовании этих статей ничего не знал, это и лишило меня возможности своевременно на них ответить.

ЮРОВИЦКИЙ.

*

Примечание: Редакция считает установленным, что т. Юровицкий не имел отношения к тем безобразиям, которые были обнаружены в Доме кино.

СОВЕТСКИЕ ПАНХРОМАТИЧЕСКИЕ ПЛЕНКИ

(От нашего спец. корр.). Недалеко то время, когда мы сможем полностью отказаться от ввоза из-за границы специальных сортов пленки.

В августе эмульсионный цех **Шостенской** фабрики получил первую опытно - производственную партию (17 000 метров) панхроматической кинопленки.

Испытание кинопанхрома операторами на Киевской копирфабрике, где производилась сенсибилизация пленки, показало высокое качество советской панхроматической кинопленки.

В выпуске панхроматической пленки на Шостенской фабрике приняли участие и работники НИКФИ.

Сейчас на фабрике ведутся работы по окончательному освоению и по испытаниям советской панхроматической пленки.

Необходимо отметить, что все трудности, связанные с выпуском панхроматической пленки, были преодолены без всякой помощи из-за границы, без ущерба для основного производства. Советский панхром получен из советских материалов.

ЕВГ. ШЕВАЛЬ.

г. Шостка.

ПОПРАВКА

Автором сценария готовящейся Украинфильм кинооперетты «Маскотта» является **Ш. Ахушков** (а не В. Рапопорт, как ошибочно сообщено в № 39 газ. «Кино»). Тов. В. Рапопорту—режиссеру—поручена постановка фильмы.

Ответственный редактор
М. Д. КОРОЛЬ.

Издатель — Журнально-газетное об'единение.

РЕДАКЦИЯ: Москва, М. Гнездниковский, 7, тел. 1-91-45.

ИЗДАТЕЛЬСТВО: Москва, Страстной бульвар, 11, тел. 4-68-18 и 5-51-69.

Подписная цена: 12 мес.—12 руб., 6 мес. — 6 руб., 3 мес. — 3 руб. Подписка принимается только с текущего месяца Жургазоб'единением (Москва, 6. Страстной бульвар, 11) и повсеместно почтой и отделениями Союзпечати.

Уполномоч. Главлита В—95580.

Типография газеты «За Индустриализацию», Москва, Цветной бульвар, 30.